

*Tonia Raquejo*

# **El palacio encantado**

*La Alhambra  
en el arte británico*



Taurus Humanidades

AR.

El palacio encantado

La Alhambra en el arte británico

Humanidades/Arte



*Tonia Raquejo*

# El palacio encantado

*La Alhambra  
en el arte británico*



Taurus Humanidades

© 1989, Tonia Raquejo  
© 1989, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.  
Juan Bravo, 38 - 28006 MADRID  
ISBN: 84-306-7006-8  
Depósito Legal: M. 10.771-1990  
PRINTED IN SPAIN

Diseño: Zimmermann Asociados, S. L.

Todos los derechos reservados.  
Esta publicación no puede ser reproducida,  
ni en todo ni en parte,  
ni registrada en, o transmitida por,  
un sistema de recuperación de información,  
en ninguna forma ni por ningún medio,  
sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético,  
electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro,  
sin el permiso previo por escrito de la editorial

*A Julian Y. Manley,  
el último viajero romántico.*

## Índice

PREFACIO Y NOTAS DE AGRADECIMIENTO .....	11
I. LA ALHAMBRA, MECA DEL PEREGRINO ROMÁNTICO .....	15
II. BELLEZA PINTORESCA Y MAGIA .....	25
III. LAS CATEDRALES ÁRABES .....	40
El origen sarracénico del gótico .....	42
La superioridad musulmana .....	50
La irrealidad de un estilo: El «morisco-gótico» .....	56
El «morisco-gótico» ¿Una actitud ecléctica? .....	66
IV. OWEN JONES Y LOS PRIMEROS ESTUDIOS ANALÍTICOS .....	69
<i>The Grammar of Ornament</i> .....	78
V. OWEN JONES: EN BUSCA DE UN NUEVO ESTILO .....	89
La decoración interior de <i>The Crystal Palace</i> .....	94
<i>The Alhambra Court</i> en Sydenham .....	100
VI. EL ABSTRACCIONISMO INDUSTRIAL .....	105
Los resultados .....	113
VII. EL ALHAMBRESCO COMO SOLUCIÓN AL PROBLEMA ARTÍSTICO/FUNCIONAL .....	125
Los nuevos materiales .....	134
VIII. EL REGRESO DEL CABALLERO ANDANTE Y EL MEDIEVALISMO ROMÁNTICO .....	146
Villas y espacios de recreo .....	153

EPÍLOGO: Algunas reflexiones sobre las consecuencias que las interpretaciones de la Alhambra han tenido en el siglo XX .....	166
APÉNDICE I: Principios generales de la disposición de la forma y el color en arquitectura y artes decorativas que Owen Jones defiende en su <i>Grammar of Ornament</i> .....	177
APÉNDICE II: Biografías .....	185
ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	195

## PREFACIO Y NOTAS DE AGRADECIMIENTO

El mito de la España romántica ha sido frecuentemente mencionado e incluso culturalmente explotado pero apenas ha sido estudiado en relación a la teoría estética de los países en los que se originó. Fue en Gran Bretaña, probablemente por ser cuna de las corrientes románticas, donde primeramente comenzó a fabricarse una imagen mítica de *lo español* —y más concretamente de *lo andaluz*— que respondía al gusto por lo exótico, lo pintoresco y lo sublime propio de la época. De ahí que este libro tenga como objetivo analizar, por un lado, la interpretación que del palacio nazarí de la Alhambra de Granada (símbolo entonces de la cultura hispanomusulmana) se forjaron los británicos románticos y, por otro lado, el análisis del revival llamado «alhambresco» o neonazarí producto, precisamente, de las indagaciones que en el tema de la práctica y teoría ornamental y arquitectónica suscitó la Alhambra. Así, se irá comprobando a lo largo de estas páginas que el alhambresco tuvo unas dimensiones espectaculares en Gran Bretaña, no ya por la cantidad de ejemplos que produjo (y que este libro no pretende recopilar pues sólo recoge los ejemplos más característicos de cada uno de los distintos significados con los que se recuperó este revival) sino por las consecuencias emanadas de las reflexiones teórico-artísticas en torno a su estilo. Éstas contribuyeron al progreso artístico, entonces empeñado en la difícil tarea de hermanar la belleza del arte con la producción mecánica, gracias a que los arquitectos, teóricos y decoradores británicos aprendieron del sistema ornamental de la Alhambra los secretos que hicieron posible el desarrollo de un arte industrial.

Se ha aceptado la terminología decimonónica que definió al arte hispanomusulmán con términos como moro, árabe, hispano-

morisco, sarraceno o semejantes para evitar el uso constante de comillas; todos ellos, sin embargo, se refieren a los musulmanes que vivieron en territorio español desde el siglo VIII al XV. Como se verá, el concepto de lo moro difícilmente encuentra una expresión equivalente en la crítica actual, por cuanto describe al estilo desde una óptica sumamente romantizada. Lo moro define, en definitiva, esa imagen que los románticos se formaron de nuestro arte hispanomusulmán; una imagen que vino a prescindir, en muchos casos, de las características reales interpretando al estilo original muy libremente.

Finalmente, quiero mencionar que esta obra ha resultado, en su mayor parte, de las investigaciones que realicé para mi tesis doctoral leída en 1986 en la Universidad Complutense de Madrid y que tuve la ocasión de llevar a cabo, durante tres años, en The Warburg Institute (Universidad de Londres) gracias a The British Council y el Ministerio de Educación y Ciencia, a quienes deseo expresar mi gratitud por haberme otorgado la Beca Fleming.

De The Warburg Institute quiero agradecer la ayuda que, en general, me han prestado los miembros componentes de este centro y muy especialmente a la Dra. Enriqueta Harris Frankfort, quien se encargó de dirigir mi investigación en Inglaterra supervisando durante tres años mi trabajo con paciencia; sus infinitas sugerencias y cariñoso aliento han hecho posible este trabajo. Del Museo Victoria & Albert quiero dar las gracias al personal de los departamentos de Escultura & Arquitectura y Cerámicas por su ayuda en la búsqueda de ejemplos alhambrescos, y especialmente al Dr. Michael Darby quien, como experto en Owen Jones, apoyó este trabajo de investigación desde un principio; a lo largo de numerosas conversaciones en las que tan generosamente me dedicó su tiempo y me brindó sus conocimientos, me transmitió, además, su entusiasmo por la influencia islámica en el arte británico del XIX. A él debo asimismo, algunos de los mejores ejemplos alhambrescos.

También quisiera agradecer la ayuda de Tony Herbert, del Museo Ironbridge Gorge Trust (Shropshire), por los ejemplos alhambrescos sobre los que me llamó la atención y por dejarme fotografiar el material pertinente. De Sir Brinsley Ford por recibirme con tanta amabilidad y simpatía, mostrándome la obra de Richard Ford y dejándome fotografiar parte de su colección.

Además, deseo agradecer al Dr. Fernando Checa Cremades su asombrosa intuición al sugerirme este tema de investigación, así como su ayuda, que como director de mi tesis en España ha sido soporte de estos años de investigación; y al Dr. Álvaro Delgado su interés en esta obra la cual ha leído y corregido parcialmente en su versión final y ha hecho posible su publicación. Espero, por último, que los nombres de otros muchos que me han ayudado y que aquí no he mencionado, acepten también mi agradecimiento.



## PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS REPRODUCIDAS:

Colección privada de Sir Brinsley Ford: Fig. 7.

Colección privada de Michael Darby: Figs. 1, 27, 28 y 29.

Biblioteca Nacional de Madrid: Figs. 4, 23, 25, 30, 31, 33, 34, 38, 41, 44 y 46.

The British Library, Londres: Figs. 66, 71 y 72.

Escher Foundation, Baarn: Fig. 82.

Kensington Library: Fig. 35.

Museo Ironbridge Gorge Trust, Shropshire: Figs. 36, 61 y 62.

Museo Victoria & Albert, Londres: Figs. 37, 39, 40 y 42.

National Art Library, Londres: Figs. 5, 6, 8, 13, 15, 17, 19, 21, 43, 45, 47, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 58, 68 y 81.

Royal Commission on the Historical Monuments of England (R.C.H.M.E.), Londres: Figs. 75, 76 y 77.

Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.), Londres: Fig. 71.

Tate Gallery, Londres: Fig. 12.

The Warburg Institute, Londres: Figs. 35, 51, 52, 53, 54 y 59.

## CAPÍTULO I

### LA ALHAMBRA, MECA DEL PEREGRINO ROMÁNTICO

A finales del siglo XVIII España, un país cuyo desarrollo creció al margen de la revolución industrial, empezó a ser frecuentado por aquellos que sentían debilidad por viajar a través de escarpados y solitarios caminos, alejados del ruido y la técnica de los nuevos medios de locomoción: «Hay que viajar con un pobre mapa del país en el bolsillo, por un camino pedregoso que no figura en él, y que a veces se está dispuesto a creer que es más bien una torrentera que una vía practicable», escribe Charles Rochfort Scott en *Excursions in the Mountains of Ronda* (1838); «los que prefieran ser transportados por el país», continúa Scott, «a razón de una milla por minuto, cubiertos de hollín, sofocados por el vapor y pringados de grasa... será mejor que se abstengan de viajar por España»<sup>1</sup>.

Fueron los viajeros británicos quienes primero se apartaron de las rutas típicas de *The Grand Tour* y, desde 1770 en adelante, empezaron a frecuentar la Península atraídos por lo extraordinario, exótico y pintoresco de nuestra cultura. Sus experiencias quedaron plasmadas en los libros de viajes a través de los cuales difundieron una imagen de España de carácter romántico que concernió muy especialmente con la cultura musulmana de nuestro país. De esta manera, Andalucía, como portadora y centro de esa cultura, se convirtió en la provincia favorita del viajero romántico que, fascinado por la originalidad de sus costumbres y el exotismo de su raza, se enamoró de esta zona geográfica a caballo entre Europa y África. La idiosincrasia española desde entonces quedó, por una parte, identificada con el andalucismo

---

<sup>1</sup> Cita y traducción de Ian Robertson, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España, 1760-1855*, Madrid, 1975, pág. 219.

o, lo que era lo mismo, el orientalismo, y por otra, se vinculó a una existencia casi salvaje que resultó especialmente tentadora para los que iban buscando una vida teñida de misterio cuyo curso fluía al margen del orden lógico. «¡Oh los gloriosos efectos del mal gobierno! ¡Oh los deliciosos terrores de los bandidos del trabuco! ¡Oh la dulce miseria de las ventas!», exclama el autor de *A Summer in Andalusia*<sup>2</sup>. Todo, absolutamente todo, podía ocurrir en un país como España: el acecho de los bandoleros en las serranías, el baile flamenco, las corridas de toros, la Santa Inquisición... «cosas» o tópicos que convirtieron a la Península Ibérica en un país, ya entonces, «diferente». Una diferencia que, irremediablemente, quedaba marcada por el retraso cultural con respecto a Europa pero que, no obstante, la transformaba en un refugio de aquello que los poetas románticos sentían se había consumido. Viajar por España supuso viajar por un país primitivo y, en este sentido, vino a ser un escape emocionante, aunque no dramático, del mundo civilizado, del cual se podía, y de hecho se esperaba, regresar. En realidad, se trataba de un compromiso mediante el cual el viajero, motivado por las nuevas corrientes del pensamiento romántico, huía de la vida tediosa, aceptando zambullirse en una cultura desconocida y, ciertamente, a veces desconcertante.

Sabido es que los románticos volvieron sus espaldas a los estilos clásicos propios de la Antigüedad para fijar su atención en la, hasta entonces, desprestigiada cultura del Medievo que, en Europa, comprendía, además de la civilización cristiana gótica, la musulmana. Esta última, prácticamente exclusiva de España y más concretamente de Andalucía, poseía un atractivo especial: el de pertenecer a un mundo exótico que conectaba con la corriente orientalista. A lo largo del último tercio del XVIII y especialmente de la primera mitad del XIX, la Alhambra se convirtió en el símbolo de la cultura musulmana por lo que resultó, debido a su origen medieval y oriental, doblemente romántica. «Considerada como el monumento más perfecto del arte de las civilizaciones orientales», escribe Martin Haverty en *Wanderings in Spain* (1844), «la Alhambra será siempre para el viajero uno de los objetos más interesantes que contiene Europa. La Alhambra es para España lo que el Coliseo para Italia: única, sin par, incomparable»<sup>3</sup>. Era, según confiesa la escritora Mary Eyre, «el objeto

<sup>2</sup> *A Summer in Andalusia*, Londres, 1839, II, pág. 189.

<sup>3</sup> I, pág. 160.

que inducía principalmente a los extranjeros a visitar España»<sup>4</sup>.

Debido a los acaeceres de la historia, la Alhambra contiene en su recinto precisamente los dos estilos que marcaron el debate estético a fines del XVIII: el clasicismo (representado por el Palacio de Carlos V) y el romanticismo (representado en la arquitectura oriental nazarí). Los viajeros, que pudieron comparar estos dos estilos, uno al lado del otro, evidenciaron, a través de sus comentarios en favor del palacio musulmán, la progresiva tendencia de la época a valorar lenguajes artísticos que no fueran de origen clásico. Ciertamente, el Palacio de Carlos V nunca fue tan ensalzado como el de la Alhambra. Claro que podríamos pensar que, como los interesados en ver arte clásico elegían las rutas tradicionales del *Grand Tour*, la preferencia por el palacio nazarí se debía a la falta de partidarios del clasicismo en tierras granadinas. Pero, el progresivo y espectacular incremento de viajeros en Granada manifiesta que el gusto por lo clásico, si bien aún latente en Gran Bretaña a finales del XVIII, estaba pereciendo ante la moda de otras corrientes estéticas. Thomas Pitt (1737-1793) sentó un buen precedente cuando en 1760 decidió realizar su viaje a Italia embarcándose hacia Lisboa para recorrer España, un país cuya arquitectura mora le interesó especialmente<sup>5</sup>. De entre los viajeros que optaron desde un principio exclusivamente por España, Henry Swinburne (1743-1803) es un buen exponente (aunque todavía de este período transitorio) ya que, si bien expresa cierta admiración por la obra de Carlos V, el puesto de honor en su *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776* (1779) lo ocupa la Alhambra. Incluso dos años antes, en 1777, el viajero y coleccionista Francis Carter (m. 1783) escribía en *A Journey from Gibraltar to Malaga* a propósito del palacio nazarí: «Es bien sabido que los árabes superaron a los romanos, no sólo en cuanto a sus ambiciones espirituales y materiales, sino también en su gusto por las artes y por las ciencias»<sup>6</sup>. A

<sup>4</sup> M. Eyre, *Over the Pyrenees into Spain*, Londres, 1865, pág. 309.

<sup>5</sup> Sobre Thomas Pitt, cfr. John Frew y Carey Wallace, «Thomas Pitt, Portugal and the gothic cult of Batalha», *The Burlington Magazine*, Londres, agosto, CXXVIII, 1986, págs. 582-585.

<sup>6</sup> Véase ed. 2.<sup>a</sup>, Londres, 1780, II, págs. 333-334. El interés de Carter por la Península, y muy especialmente por la dominación musulmana, queda reflejado en su ambición por escribir un tratado de la literatura española, empresa que, sin embargo, no llevó a cabo. No obstante, una parte importante de *A Journey...* trata sobre la literatura hispanomusulmana. A este interés literario hay que

partir de entonces, poco a poco, los espíritus románticos fueron reivindicando la superioridad musulmana hasta que, ya en el siglo XIX, más seguros de sí mismos, se atrevieron a defender abiertamente posturas anticlásicas que repercutieron negativamente sobre el Palacio de Carlos V al que describieron como «una odiosa masa de piedra color crema oscuro, una monstruosidad monumental»<sup>7</sup>; o como «el más fétido hongo *toad-stool* que haya crecido alguna vez entre las dulces flores de verano»<sup>8</sup>. La Alhambra, una vez enfrentada cara a cara con el Palacio de Carlos V, ganaba siempre la batalla: «La fealdad y pesadez de estas inacabadas ruinas [odiosa mole cuadrada] contrasta, de un modo extraño, con la belleza inmortal de la ingravidez de la Alhambra»<sup>9</sup>.

En aquel tiempo, la maurofilia invadió la literatura viajera de comentarios implacables y despiadados. Quizá, los más representativos del gusto de la época sean los de Dorothy Quillinan (1791-1851), hija de William Wordsworth, quizá el poeta romántico más célebre, y esposa del entonces bien conocido poeta Edward Quillinan: «La mejor prueba del maravilloso efecto que produce la belleza de la Alhambra, la tenéis en la total repugnancia que causa la enorme y pomposa pila de edificios inacabados con los que Carlos V pretendía hacer un palacio... y resultó un burdo monstruo *brobdingnag*»<sup>10</sup>.

A las críticas estéticas del Palacio de Carlos V hay que añadir las éticas, provocadas por el carácter impositivo de su emplazamiento. Las construcciones que los católicos incorporaron a los edificios musulmanes (como lo fueron el Palacio de Carlos V en el recinto de la Alhambra y la iglesia gótica en la Mezquita de Córdoba) fueron duramente reprobadas en tanto que demostraban la actitud religiosa fanática del pueblo español. El memorabile viajero norteamericano, Washington Irving (1783-1859) fue cauteloso en sus juicios estéticos pero se definió claramente en

---

añadir el histórico; ambos dan como resultado un libro excelente que informa al lector ampliamente sobre la cultura musulmana en España.

<sup>7</sup> Henry Willis Baxley, *Spain*, Londres, 1875, I, pág. 207.

<sup>8</sup> Matilda Barbara Betham Edwards, *Through Spain to the Sahara*, Londres, 1868, pág. 179.

La palabra inglesa *toad-stool* alude a la forma de hongo del edificio y también a su cualidad venenosa.

<sup>9</sup> M. Eyre, *op. cit.*, pág. 300.

<sup>10</sup> D. Quillinan, *Journal of a few Months' Residence in Portugal and Glimpses of the South of Spain*, Londres, 1847 (véase edición de 1895, pág. 245).

*Brobdingnag* es el nombre que Jonathan Swift dio a la ciudad de los gigantes en su *Viajes de Gulliver*.

los éticos. A pesar del mérito de su arquitectura, escribe Irving, el Palacio de Carlos V es «más bien una orgullosa intrusión»<sup>11</sup>. Por la misma razón, la escritora romántica Isabella Romer confiesa que «podía ser hermoso en cualquier otro sitio, pero resulta odioso e intruso por estar donde está»<sup>12</sup>.

Si la Alhambra ganó la batalla estética, también lo hicieron los musulmanes, con respecto a los cristianos, en el campo de la ética. Frente al descrédito del caballero cristiano de la España medieval, el musulmán ocupó el lugar del héroe en la historia y literatura anglosajona. Carter, en su obra, acusa a los príncipes católicos (cuyo comportamiento para con los enemigos vencidos califica de indignante) de la destrucción de la valiosa cultura musulmana<sup>13</sup>. Los viajeros y el público británico vinculado a la iglesia anglicana simpatizaron, en general, poco con la España católica a la que criticaron implícitamente en sus apreciaciones artísticas. Por ejemplo, Matilda B. Betham Edwards, autora de *Through Spain to the Sahara* (1868), manifestó su admiración por la cultura musulmana y admitió que, de haber sido un espíritu, no hubiese abandonado nunca la Alhambra, pero que siendo un cuerpo y, confesó, concretamente un cuerpo protestante, la idea de morir en Granada le horrorizaba<sup>14</sup>.

La Alhambra no sólo personificó los años de tolerancia racial y religiosa de la historia española, sino que llegó a convertirse en la expresión del grado de civilización más alto de la cultura medieval. Su atractivo arquitectónico generó, además, una afición hacia todo lo relacionado con lo musulmán, lo que en parte explicaría las actitudes anticatólicas de viajeros como el célebre

---

<sup>11</sup> W. Irving (bajo el pseudónimo de Geoffrey Crayon), *The Alhambra*, Londres, 1832. Hay numerosas traducciones al español, se ha consultado la de J. Ventura Traveset, *Cuentos de la Alhambra*, Madrid, Espasa-Calpe, 11.ª ed., 1983, pág. 29.

<sup>12</sup> I. Romer, *The Rhone, the Darro and The Guadalquivir; a Summer Ramble in 1842*, Londres, 1843, II, págs. 33-34.

<sup>13</sup> F. Carter, *op. cit.*, II, págs. 281 y 285.

<sup>14</sup> M. B. B. Edwards, *op. cit.*, pág. 181. La religión oficial de Gran Bretaña a lo largo del xix fue el anglicanismo, basado en el concepto de «un estado-una iglesia». Sin embargo, la uniformidad y poder de la Iglesia Anglicana (sólo en parte protestante y opuesta al protentantismo radical de los presbiterianos, por ejemplo) declinó rápidamente después de la revocación del «Test and Corporation Acts» (1828); la tolerancia religiosa vino así a extenderse de manera más satisfactoria. La oposición a los católicos fue siempre más fuerte que la oposición a los protestantes, sobre todo antes de 1828, cuando los católicos se discriminaban incluso legalmente.

Richard Ford y Sir Arthur Capell Brooke (1791-1858). Para ellos, como para muchos otros que visitaron el sur de la Península, la Inquisición transformó el arte, la filosofía, la prosperidad y la tolerancia de los musulmanes en ignorancia, miseria y pobreza. «Es verdad», escribe Brooke, «que la cristiandad ha sustituido a la religión mahometana; pero ¡qué inferiores parecen los fanáticos españoles actuales en el orden animal cuando se les compara con los ilustrados y liberales musulmanes de los años anteriores!»<sup>15</sup>.

Pero no siempre se vio a la España católica con tanta dureza. Es más, el revival medieval en literatura, brillantemente representado por la obra de Sir Walter Scott (1771-1832) tendió, como veremos más tarde, a romantizar la imagen del caballero andante recuperándola al margen de disputas religiosas y prescindiendo del credo que profesara. Tanto el caballero cristiano como el musulmán tenían que conducirse (siguiendo la tradición de la literatura de Chaucer y Malory) de acuerdo con unas reglas comunes; su honor dependía de un código caballeresco internacional. Por todo ello, no es sorprendente que los escritores románticos se inspiraran en las historias relacionadas con la conquista de España por los musulmanes y la caída del reino de Granada en 1492. En ellas, vieron una buenísima oportunidad no ya sólo de escribir sobre el tópico del caballero, sino también de introducir historias exóticas y mágicas del oriente. Como advirtió John Talbot Dillon (1740?-1850) viajero y autor de numerosos trabajos de tema español, Andalucía fue con los moros, el escenario de la caballería, el honor y el amor<sup>16</sup>.

Basta ojear la lista de títulos publicados para darse cuenta de que fueron muchas las obras de la literatura romántica que se escribieron en torno a estos asuntos. Entre los más conocidos podemos citar: *Ancient Ballads from the Civil War of Granada* (1803) por Thomas Rood; *Count Julian*, compuesta entre 1808 y

---

<sup>15</sup> A. C. Brooke, *Sketches in Spain and Morocco*, Londres, 1831, II, págs. 255-256.

<sup>16</sup> J. T. Dillon, *Travels through Spain*, Londres, 1780 (véase 2.<sup>a</sup> ed., 1782, pág. 316). El hispanista Sir John Talbot Dillon (1740?-1806) publicó a su regreso del continente *Travels through Spain*, obra que en realidad se trata de una adaptación de la de G. Bowles, *Introduction to the Natural History and Physical Geography, of Spain*, publicada en 1777. En 1781, Dillon publica *Letters from an English Traveller in Spain in 1778, on the Origin and Progress of Poetry in that Kingdom*, (Londres) que contiene un estudio sobre la poesía de los árabes en España; en 1788, publicó, entre otras obras, la traducción de *Las Cartas de Meng a Antonio Ponz*, que en la edición inglesa lleva por título *Sketches on the Art of Painting*.

1811 por Walter Savage Landor, como resultado de su viaje a la Península en 1808; *Roderick, the Last of the Goths* (1814) de Robert Southey, autor de numerosas traducciones de obras españolas; *A very Mournful Ballad on the Siege and Conquest of Alhama* (1816) por Lord Byron; *The Angel of the World: An Arabian Tale* (1820) por George Croly; *The Moor* (1825) de Henry John George Herbert, vizconde de Porchester, y Earl de Carnavon; y *Leila, or the Seige of Granada* (1838) de Sir Edward George Bulwer Lytton, quizá más famoso por *Los últimos días de Pompeya*.

Este tipo de literatura contribuyó, a su vez, a difundir la fama de la Alhambra entre los británicos, pues algunas escenas de las tragedias se desarrollan en su interior. En las ilustraciones, la imagen que de ésta extendieron fue, sin embargo, totalmente irreal, ya que convertida en una arquitectura de escenario impreso, la Alhambra tuvo que documentar topográficamente la narración poética, y por tanto adaptarse a la ficción del romance, incluso transformando, si para ello fuera necesario, su verdadera apariencia. Pongamos por caso el volumen titulado *Ancient Spanish Ballads, Historical and Romantic*, publicado por primera vez en Edimburgo en 1823 y frecuentemente reeditado a lo largo del XIX<sup>17</sup>. En la edición de 1842, los romances de la literatura medieval española seleccionados y traducidos al inglés por el biógrafo John Gibson Lockhart, aparecen ilustrados. El encargado de diseñar la mayor parte del material gráfico fue Owen Jones, un arquitecto, teórico del arte e impresor del que trataremos largamente.

---

<sup>17</sup> John Gibson Lockhart, *Ancient Spanish Ballads: Historical and Romantic*, traducción y notas de J. G. Gibson, Edimburgo, 1823 (véase 2.<sup>a</sup> ed., revisada, Londres, 1842). La primera edición publicada en Londres por John Murray es de 1841. En esta edición aparecen por primera vez las ilustraciones de Owen Jones que no figuran en ediciones anteriores. En las ilustraciones de este volumen participaron, además de Jones (quien se encargó especialmente de las cuatro cromolitografías), William Allen, David Roberts, William Simson, Henry Warren, C. E. Aubrey, William Harvey, Louis Haghe y S. Williams. En la edición de 1842, la lámina *Death of Alonzo* se sustituye por la de *Bernardo's Defiance*, obra de L. Haghe.

El texto y viñetas de la edición de 1842 fueron imprimidas por los hermanos Vizetelly: Henry (1820-1894) y Frank (1830-1883?); este último se educó con Gustave Doré en Boulogne. Viajó como corresponsal del *Pictorial Times*, visitando España, en donde tomó numerosos apuntes que más tarde se publicaron en grabados.

Quiero dar las gracias al Dr. Michael Darby por haberme prestado su ejemplar de la edición de 1842, lo que me permitió examinarlo con el debido detenimiento y sacar las fotos pertinentes. Sobre *Ancient Spanish Ballads*, véase M. Darby, *The Islamic Perspective*, Londres, 1983, págs. 77-79.



mente en los capítulos sucesivos. Para la lámina correspondiente al romance *Xarifa and the Cushion* (fig. 1) intervino, además del propio Jones, Henry Warren (1794-1879), conocido como ilustrador de temas españoles. Adaptada a la ficción del romance, la Alhambra que aquí se representa es puramente «literaria». En primer término observamos un ajimez típico de la arquitectura nazarí que recuerda vivamente al mirador de Daraxa en la Sala de las Dos Hermanas. A través de él, sin embargo, no vemos el jardín de Lindaraja, como ocurriría si estuviésemos presentes en la Alhambra, sino las columnas y pilastras del Patio de Los Leones, las cuales nos conducen finalmente al fondo de la composición, donde se identifica la Puerta de la Justicia en el centro de la muralla. En la realidad, esta puerta, por la que se accede al interior de la fortaleza, está emplazada en un sitio visualmente inaccesible desde el interior del palacio por lo que, de ninguna manera, puede divisarse ni desde el Patio de los Leones ni desde el mirador de Daraxa. Es decir, esta ilustración reproduce una Alhambra fragmentada que ha sido recompuesta como un rompecabezas en el que se han ido colocando las piezas a capricho, creando como resultado una visión falsa de su distribución<sup>18</sup>.

Las obras teatrales también contribuyeron a extender la fama de la arquitectura nazarí entre el público británico, pues pudo verla reproducida en los decorados del escenario. Parte de la historia de *Don Pedro, King of Castile*, otra obra de Henry George Herbert que se estrenó con gran éxito el 10 de marzo de 1828 en el teatro londinense de Drury Lane, se desarrolla en el palacio moro del Alcázar de Sevilla. Si bien el escenario elegido no fue concretamente la Alhambra, lo fue una arquitectura de este estilo<sup>19</sup>, lo que, a nuestros efectos, es lo mismo. Los decorados morunos para *Don Pedro* se inspiraron en la propia experiencia visual del autor. En 1823, Herbert viajó a España y visitó la Alhambra, a la que describe con un estilo muy romántico en el Canto V de su ya mencionado *The Moor*. Leyendo estos versos, a uno no le cabe la menor duda de que Herbert quedó profundamente impresionado por la belleza del palacio nazarí,

---

<sup>18</sup> Además de *Xarifa and the Cushion*, hay otras láminas que presentan también una Alhambra literaria. Para ellas véase mi tesis doctoral *El arte árabe: Un aspecto de la imagen romántica en la Inglaterra del siglo XIX*, Ed. de la Universidad Complutense, Madrid, 1987, págs. 30-33.

<sup>19</sup> Pedro I, El Cruel, construyó parte del Alcázar de Sevilla en estilo nazarí. Éste fue comúnmente llamado por la crítica del siglo XIX «moro» o «alhambresco», sin que se distinguiese exactamente si procedía de la Alhambra o no.

por lo que, probablemente, deseara evocarla en el decorado y escenografía de *Don Pedro*. Casualmente, el día de su estreno, Herbert estaba viajando de nuevo por España; y es evidente que, para entonces, sus descripciones de la Alhambra despertaron el interés de otros por conocerla. La obra de Herbert, junto con la de otros escritores y artistas, ayudaron a divulgar la fama del palacio incrementándose, en consecuencia, el número de viajeros en Granada. Sin embargo, no todas las aventuras literarias relativas al reino hispanomusulmán corrieron la misma suerte. *The Spaniard, or the Expulsion of the Moor*, de autor anónimo y publicada en 1814, no llegó a representarse a pesar de que el editor de *The New British Theatre* la recibió con gran entusiasmo<sup>20</sup>. Los hechos que acontecen en esta obra se desarrollan en el interior de la Alhambra y en ellos intervienen los que llegarían a convertirse en personajes inmortales de la época medieval española: Boabdil, «el rey chico», Muley, Almanzor, Zorayda, Fernando de Aragón y demás artífices de la historia<sup>21</sup>.

Fue la pluma de Irving la que, poco después, immortalizó este episodio histórico. De él nos habla en su *The Conquest of Granada* (1828) primero y, más tarde, en *Cuentos de la Alhambra*; en ambas obras dramatizó la historia convirtiéndola en uno de los episodios favoritos de los románticos que empieza así:

Aben Hassan..., casó con su bella cautiva cristiana de noble linaje, y que tomó el nombre morisco de Zorayda de la cual tuvo dos hijos. Estaba dotada de un espíritu ambicioso, y anhelaba el que éstos heredasen la corona. Con este objeto amargó el corazón del desconfiado rey, encendiéndolo de celos contra los hijos de otras esposas, a quienes acusó de conspirar contra su trono y vida... Ayxa la Horra, la virtuosa madre de Boabdil, que había sido en otro tiempo la adorada favorita de aquel

---

<sup>20</sup> Véase «Remarks on the Spaniards», en *The Spaniards; or the Expulsion of the Moors*, un drama heroico en cinco actos, en la colección *The New British Theatre*, Londres, 1814, III, pág. 225.

<sup>21</sup> La expulsión de los moros o la caída del reino de Granada fue un tema que empezó a desarrollarse en la literatura británica con John Dryden (1631-1700) con su famosa obra *The Conquest of Granada* (Londres, 1669-1670), inspirada en la del español Giles Pérez. El contenido romántico de la obra de Dryden inició la ruptura con los moldes clasicistas de su literatura contemporánea incluso antes de que, como veremos, lo hiciese el filósofo Joseph Addison con sus artículos publicados en *The Spectator*; éstos se consideran los pioneros de la estética del romanticismo. Sobre Dryden véase J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923, páginas 235 y ss.

tirano, fue también el blanco de sus sospechas. La encerró con su hijo en la Torre de Comares, y hubiera sacrificado en su furia a Boabdil si su madre no le hubiese descolgado de la torre cierta noche...<sup>22</sup>

El final es bien conocido: los Zegríes, familia enemiga de los Abencerrajes, acusan a éstos ante el califa de pretender traición y amores con la sultana. Los Abencerrajes son degollados en el salón de la Alhambra que lleva su mismo nombre y, donde según la tradición, aún se pueden ver las manchas de sangre en el suelo<sup>23</sup>. Boabdil, debilitado por las luchas interiores de su reino, se vio obligado a entregar las llaves de Granada a los cristianos y desterrarse a las Alpujarras. Desde «La cuesta de las lágrimas» contempló por penúltima vez Granada y, por última, desde la colina llamada «El último suspiro del moro». Allí le dijo su madre Ayxa: «Llora como mujer el reino que no has sabido defender como hombre»<sup>24</sup>. Este «Hamlet musulmán» (como lo calificó Bulwer Lytton por su infortunio) fue, junto a los Abencerrajes y Zegríes (conocidos entre el público británico como los «Montagues y Capuletos de Granada»), el artífice de una leyenda esencialmente romántica que se desarrolló en un escenario, el de la Alhambra, no menos romántico. De ahí su merecido poder inspirador y hechicero que hace exclamar a los viajeros: «¡La Alhambra! ¡El palacio-fortaleza de los moros! Hay una magia en el nombre que llena la imaginación de recuerdos del pasado. Los poetas la han cantado, los pintores han transferido cada una de sus piedras a los lienzos y los viajeros la han descrito con el lenguaje más apasionado!»<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> W. Irving, *Cuentos de la Alhambra*, págs. 59-60. Sobre este tema véase también su *The Conquest of Granada*, Londres, 1829 (hay traducción española de J. W. Montgomery, *Crónica de la conquista de Granada*, Madrid, 1831, 2 vols.).

<sup>23</sup> Este tema parece haber sido fuente de inspiración especialmente para los románticos franceses. En literatura fue immortalizado por Alphonse-René Chateaubriand (*Dernier Abencerage*, París, 1826) y en pintura por Henry Regnault (*Execution à Grenade*, Tanger, 1870, hoy en el Museo D'Orsay en París).

<sup>24</sup> W. Irving, *Cuentos*, pág. 62. Boabdil despidiéndose de su reino inspiró la obra de pintores como Alfred Dehodencq (1822-1882), véase su *Les adieux du roi Boabdil à Grenade*, presentado al Salón de 1869, y hoy conservado en el Museo D'Orsay.

<sup>25</sup> Louisa Tenison, *Castile and Andalucia*, Londres, 1853, págs. 43-49. Las ilustraciones que acompañan al volumen (que están tomadas de los dibujos originales realizados por Tenison y Egon Lundgren) fueron ejecutadas bajo la dirección de John Frederick Lewis, pintor del que hablaremos en el capítulo siguiente. Richard Ford, tiene una recensión sobre estos dibujos en *The Athenium*, Londres, 30 de julio, 1853.

## CAPÍTULO II

### BELLEZA PINTORESCA Y MAGIA

Cuando en 1749 Udal ap Rhys describió la Alhambra como «un inmenso y viejo castillo romántico»<sup>1</sup>, no hizo sino manifestar una opinión compartida por la mayoría de sus compatriotas, quienes, desde entonces hasta aproximadamente 1850, la visitaron movidos por su peculiar capacidad de exaltar los sentimientos románticos más auténticos. El palacio-fortaleza de los moros ilustró particularmente bien la estética del romanticismo; ésta, definida por las cualidades de *lo bello* y *lo sublime*, encajaba felizmente con el delicado interior del palacio por un lado, y su monumental exterior por otro. Ambas cualidades estéticas fueron definidas en un ensayo de importancia capital: *Indagación sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* (1757). La obra, debida al famoso e influyente político, historiador y filósofo Edmund Burke (1729-1797), fue conocida por un público amplio que sobrepasó con mucho las fronteras británicas y, realmente, puede decirse que después de ella los demás teóricos, si no continuaron la labor de Burke (como lo hizo su discípulo Uvedale Price), al menos, y éste fue el caso de William Gilpin, sintieron la necesidad de criticarle<sup>2</sup>.

Burke define en su libro dos tipos opuestos de objetos, aquellos que producen placer, denominados bellos, y los que producen dolor, denominados sublimes. Los primeros poseen dimensiones relativamente pequeñas; su forma es curva, evitando toda

---

<sup>1</sup> Udalp ap Rhys, *Account of the most Remarkable Places and Curiosities in Spain and Portugal*, Londres, 1749, pág. 130.

<sup>2</sup> Tal es la opinión que sostiene John W. Hipple, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth century British Theory*, Carbondale, 1957.

línea recta y cambios bruscos de direcciones que formen ángulos pronunciados. De textura son suaves y tersos; de apariencia frágil y delicada; sus colores son brillantes y no faltos de luminosidad. Los segundos, de vastas dimensiones, se complacen, por el contrario, en la línea recta y gustan de cambios bruscos y pronunciados. De textura son ásperos y descuidados; de apariencia, sólidos y macizos, oscuros y lúgubres<sup>3</sup>.

Las definiciones de *lo bello* y *lo sublime* se asimilaron con gran rapidez, llegando a formar parte del vocabulario usual del hombre medio de la calle. Prueba de ello es que viajeros y artistas no dudaron en describir o, mejor dicho, en interpretar a su través, la arquitectura de la Alhambra. Romer, por ejemplo, vio en la Alhambra la expresión del «sentimiento», como ella lo llamaba, de lo sublime y lo bello. «La impresión que deja en la mente», escribe Romer a propósito del Patio de los Leones, «es la de tristeza..., puesto que, una gente (tan exquisitamente imbuida en el sentimiento de lo sublime y lo bello...) como fueron los moros de España, fue expulsada del Paraíso que ellos mismos habían creado»<sup>4</sup>. Robert Semple (1766-1816), más específico que Romer en el uso de la terminología burkiana, escribe en su *Second Journey to Spain* (1809): «La Alhambra sobre todo..., ha decepcionado enormemente mis expectativas. A mí me parece una inmensa colección de pequeñeces: el efecto producido es a veces elegante, a menudo *bello*, pero en ningún caso elevado, simple o *sublime*»<sup>5</sup>. Semple no se limita a mencionar los términos *bello* y *sublime* sino que, además, y lo que es más importante, los precisa con una serie de adjetivos que concuerdan perfectamente con las características con las que Burke los define en su ensayo.

Estas «pequeñeces» de las que habla Semple no sin cierto tono despectivo fueron, para muchos otros viajeros (de hecho para la gran mayoría), una de las propiedades de *lo bello* más apreciadas en la arquitectura nazarí. Tal es el caso de Edwards,

---

<sup>3</sup> E. Burke, *Indagación sobre... lo bello y lo sublime*, Londres, 1757, IV, xxiv; III, xiv; III, xv; y III, xvi. Sobre el tamaño de los objetos bellos cfr. también IV, xx. Las citas están tomadas y traducidas de la edición inglesa de J. T. Boulton, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Londres, 1958. Hay traducción española de Juan de la Dehesa publicada por El Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1985.

<sup>4</sup> I. Romer, *op. cit.*, II, págs. 27 y 28.

<sup>5</sup> R. Semple, *op. cit.*, pág. 176. Semple escribió también *Observations on a Journey through Spain and Italy*, Londres, 1807.

quien escribe de la Alhambra: «Uno no sabe que admirar más en este *pequeño* pero exquisito reino de encantamiento»<sup>6</sup>.

Aparte del tamaño, existen otras características de *lo bello*, que aunque no son ni únicas ni exclusivas de la arquitectura nazarí, al menos se hallan, de alguna manera, presentes en ella. Por ejemplo, los diseños florales de las yeserías de la Alhambra (fig. 2) están labrados minuciosamente y presentan una textura suave si los comparamos con los motivos rugosos que decoran los sillares del primer cuerpo del Palacio de Carlos V (fig. 3). Además, como el propio Burke señala, la decoración floral es en sí misma delicada: «Es la especie floral», escribe, «de tan extraordinaria debilidad y duración momentánea, la que nos da una idea más viva de la belleza»<sup>7</sup>. En las yeserías, los tallos finos y frágiles se van enredando curvilíneamente entre las representaciones florales de carácter abstracto, evitando movimientos bruscos y angulosos (fig. 2). Toda la decoración se mueve gradual y suavemente a través de ritmos ondulantes. Estos «frágiles ornamentos», como los denominó Ford en su *Handbook for travellers in Spain*<sup>8</sup>, se ajustan a las proporciones de la arquitectura sostenida por columnas esbeltas y de apariencia inconsistente.

Si bien el tamaño reducido de la complicada malla decorativa que cubre las paredes de la Alhambra fue altamente celebrado, también es verdad que puso a prueba la paciencia de los artistas. Éstos, desafiados por la inmensa variedad y extensión de las yeserías y alicatados, no lograron representar en sus dibujos sino un mínimo de sus diminutas decoraciones. Viajeros como Swinburne lo solucionaron simplificando al máximo los diseños decorativos, pero sus representaciones, lejos de ser exactas, caricaturizaron, más que otra cosa, la verdadera fisonomía del nazarí. En su dibujo de la Sala de las Dos Hermanas (fig. 4) no sólo ofrece una visión muy personal de los arcos, sino que presenta, con obvia torpeza, los dos tipos de alicatado más simples que pueden encontrarse en la Alhambra (los formados a base de líneas paralelas cruzadas), probablemente para evitarse complicaciones. Las inexactitudes de Swinburne podrían, sin embargo, tener una explicación: su fuerte no era ni mucho menos la pintura. Pero ni

---

<sup>6</sup> M. B. B. Edwards, *op. cit.*, pág. 176.

<sup>7</sup> E. Burke, *op. cit.*, III, xvi.

<sup>8</sup> R. Ford, *A Handbook for travellers in Spain and readers at home*, Londres, 1845 (cfr. traducción española en Madrid, Turner, 1981: *Manual para viajeros por Andalucía (Granada)*, pág. 128).

siquiera con la llegada de célebres artistas a Granada, la Alhambra alcanzaría a representarse con más fidelidad. Ya sea porque apenas dedicaron sus pinceles a la arquitectura, como le ocurrió al escocés David Wilkie, quien a pesar de ser el primer pintor en visitar la Península (1825-1828) y en admirar la Alhambra, no obstante prefirió concentrarse en escenas andaluzas de carácter costumbrista publicadas posteriormente bajo el título de *Sketches Spanish & Oriental* (1846); ya sea porque la copia fidedigna de la Alhambra resultaba en sí una empresa imposible. El pintor, grabador y litógrafo John Frederick Lewis, que viajó a España entre 1832 y 1833, empenó sus energías en la difícil tarea de dibujar las filigranas de los salones de la Alhambra. En sus dibujos, publicados con los títulos de *Sketches and Drawings of the Alhambra* (1835) y *Sketches of Spain and the Spanish Character* (1836), Lewis no sólo sustituyó algunos de los complicados alicatados por otros más sencillos (como lo hizo Swinburne) sino que también inventó varios de ellos. En su dibujo de la Sala de los Abencerrajes, por ejemplo (fig. 5), reemplaza los azulejos de estrella de ocho puntas por una especie de roseta muy estilizada en las paredes norte y este. Igualmente, en la pared sur, un alicatado musulmán de simple trazado (similar al que Swinburne eligió para la Sala de las Dos Hermanas) ocupa el lugar del azulejo original.

Lewis resuelve los minuciosos diseños de las yeserías a base de bosquejos, es decir, pequeños y nerviosos trazos que, en definitiva, producen en el ojo un efecto similar al de las decoraciones reales. Como Ernest Gombrich ha señalado a propósito de «La Torre de las Infantas», Lewis simplificó la decoración de las yeserías para evitar que éstas acabaran con su paciencia (fig. 6). El ojo humano, advierte Gombrich, no es capaz de percibir con claridad la totalidad de tan complicada malla<sup>9</sup>.

También los dibujos de Ford, al igual que los de Lewis, presentan irregularidades en las yeserías y alicatados. En la fig. 7, las yeserías de la parte superior están trasladadas con gran libertad interpretativa y representan, de puro simplificadas, un tipo de diseño que más bien recuerda a las decoraciones renacentistas que a las nazaríes.

Dejando a un lado estas alteraciones, los esfuerzos de Ford por representar *lo bello* de la Alhambra se concentraron en mostrar una de las cualidades más celebradas por los románticos,

---

<sup>9</sup> E. H. Gombrich, *The Sense of Order*, Oxford, 1979, pág. 20.



pero también más difíciles de interpretar: el color. Ford, adelantándose a las teorías cromáticas de Owen Jones, que analizaremos más adelante, dedujo el color de las yeserías partiendo de los restos de colores allí visibles entonces<sup>10</sup>. En sus acuarelas, concede prioridad a los tonos rojos y azules fuertes de tal modo que yeserías y alicatados forman un espectáculo de colores vivos e intensos. Ahora bien, como demostrará Jones, estos colores, por estar aplicados en perfectas proporciones, acaban neutralizándose entre sí. Precisamente esta neutralización era, para Burke, una de las condiciones del color en *lo bello*: «Aquellos colores que parecen más adecuados a lo bello son los suaves de todas clases... Si los colores son fuertes y vivos, deben estar diversificados, y el objeto no será nunca de un solo color fuerte; (...) la fuerza y brillo de cada uno se neutralizará considerablemente en función de la variedad de colores»<sup>11</sup>.

A propósito del colorido de los alicatados, Quillinan resume en un apretado párrafo, como le corresponde a una de las almas más representativas del gusto romántico, las características de *lo bello* en la Alhambra: «Es *asombroso* mirar estas baldosas; los colores *vivos*, como recién acabados por la mano del ceramista; los diseños *bellos*, cada uno *diferente* del de al lado; los colores *distintos* según las *diversas piezas* de la baldosa. Estas piezas son, necesariamente, *muy pequeñas*»<sup>12</sup>.

Pero estas características de *lo bello* (pequeñez, suavidad, diversidad cromática...) lejos de favorecer al artista, entorpecie-

<sup>10</sup> Sir Brinsley Ford ha señalado la posibilidad de que estas interpretaciones cromáticas se usaran como modelos en algunas de las restauraciones decimonónicas de la Alhambra, concretamente en los Baños Reales (cfr. M. Lewis, *John Frederick Lewis*, Leigh-on-sea, 1978, pág. 41). Fue el mismo Sir Brinsley quien me apuntó esta posibilidad. Es muy probable que las percepciones románticas de los británicos revotaran en España influenciando nuestras propias reformas del edificio nazarí, por lo que no sería desacertado pensar que en la Alhambra convivan, junto a elementos moros de épocas remotas, otros decimonónicos de procedencia incierta, máxime cuando restauradores como Rafael Contreras y Muñoz (1826-1890) tuvieron estrechas relaciones con el mundo británico del XIX. Sobre Contreras y sus contactos con el extranjero cfr. Tonia Raquejo, «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, F.U.E., n.º 1, 1988, págs. 205 y 214, y nota 48.

<sup>11</sup> E. Burke, *op. cit.*, III, xvii.

<sup>12</sup> D. Quillinan, *op. cit.*, págs. 200-201. El subrayado de las palabras es mío. Obsérvese que algunos viajeros, no distinguiendo entre las baldosas y los alicatados, denominan a ambos como «baldosas» (*tiles*); así ocurre en la descripción de este texto. Otros viajeros mejor informados usaban términos más correctos; «baldosa» para referirse propiamente a ésta, y «mosaico» para los alicatados.



ron su labor. La imagen de la Alhambra que Lewis, Ford, Swinburne y otros muchos llevaron a Gran Bretaña no fue, ni mucho menos, detallada ni, tampoco, verdadera; tan sólo verosímil. Porque, además, si bien es verdad que las cualidades de *lo bello* son aplicables, en mayor o menor grado, a las características estilísticas del nazarí, éstas no son en absoluto las únicas ni, en algunos casos, las más sobresalientes. En otras palabras, se resaltaron aquellas cualidades que se reconocían como bellas según la mentalidad estética de esa época, profundamente influida por las ideas de Burke y sus sucesores. Con ello, viajeros y artistas extendieron una imagen de la Alhambra romantizada de acuerdo con sus propias percepciones. Hasta la década de los cuarenta, la arquitectura nazarí no se estudiará convenientemente y de acuerdo con su realidad estilística y formal, aunque sin olvidar sus cualidades románticas.

\* \* \*

La Alhambra, además, no sólo fue admirada por su belleza, sino también, y muy especialmente, por su pintoresquismo, cualidad que no ha sido mencionada hasta ahora pero que es esencialmente romántica y ha de verse en relación a la teoría de *lo bello* y *lo sublime*.

Es Uvedale Price (1747-1829), alumno y seguidor de Burke, quien define en *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful* (1794) la poética de *lo pintoresco*, una cualidad que se alía a la de la belleza para incrementar su efecto. La última, en sí misma, resulta, según Price, insípida, monótona y aburrida. La rosa, por ejemplo, consta de la flor (suave) y de los pinchos (punzantes). La acertada unión de estos dos elementos tiene, para Price, una base psicológica. Mientras los pinchos ásperos y rugosos se asocian con la idea de irritación y, por tanto, de animación y variedad, la flor se asociaría, por su suavidad, con la idea de relajación y, por tanto, de reposo<sup>13</sup>. De esta forma, comparando *lo bello* y *lo pintoresco*, Price llega a establecer su poética, que puede describirse en líneas generales mediante el siguiente esquema:

---

<sup>13</sup> U. Price, *An Essay on the Picturesque*, cfr. la edición aumentada de 1810, I, pág. 105. Curiosamente, la rosa también inspiró a Burke: a través de ella demuestra que la proporción no es cualidad de *lo bello*.

## Lo bello

Suavidad (*smoothness*)<sup>14</sup>

Variación gradual

Simetría

Juventud

Reposo (relajación)

## Lo pintoresco

Aspereza (*roughness*)<sup>15</sup>

Variación brusca (contraste)

Irregularidad

Vejez (en arquitectura ruinas)

Animación (irritación)

William Gilpin (1724-1804), en su ensayo sobre «The Picturesque Beauty» (1792), observa que si *lo bello* es lo que produce placer visual en su estado natural, *lo pintoresco* es lo que causa placer en tanto que contiene alguna característica pictórica<sup>16</sup>. Por ello, para Gilpin, la aspereza es la cualidad esencial de *lo pintoresco*, en tanto que convierte a la belleza en «belleza pintoresca»<sup>17</sup>, y en cuanto que convierte a los objetos o escenas en motivos pintables.

Cuando en 1777 Carter juzgó la arquitectura árabe por encima de la clásica, señaló que eran el color y la variedad las características que hacían a la primera superior con respecto a la segunda. Esta apreciación es sintomática del cambio estético efectuado desde los edificios clásicos y simétricos, hasta la arqui-

<sup>14</sup> *Smoothness* tiene varias acepciones en inglés por lo que su traducción al español resulta inexacta, pues califica a: una superficie (llana, suave); un terreno (liso, plano, llano); un carácter (tranquilo, afable); y el estado del mar (en calma, sereno).

<sup>15</sup> *Roughness* también tiene varias acepciones: calificando a una superficie (áspera, escabrosa); un terreno (borrascoso, encrespado); a un carácter (tosco, grosero); el estado del mar (picado, tempestuoso).

<sup>16</sup> Cfr. W. Gilpin, «Picturesque Beauty» en *Three Essays: On the Picturesque; on the Picturesque Beauty; on the Picturesque Travel; and, on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape painting*, Londres, 1792 (véase edición de 1794, pág. 3).

Antes que Price, Gilpin trató el tema del pintoresquismo en esta obra. De ella hay extractos traducidos al castellano en *Ilustración y Romanticismo*, edición a cargo de F. Calvo Serraller *et al.*, Barcelona, 1982. Gilpin habló sobre el pintoresquismo en obras anteriores tales como *Observations on the River Wye* (1782) y *Mountains and Lakes of Cumberland and Westmoreland* (1786). Además de Gilpin y Price, se debe mencionar, por su importancia dentro de la discusión teórica sobre el pintoresquismo, a Richard Payne Knight (cfr. *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, 1805, II, ii, fundamentalmente). Knight, adversario de Burke, no comparte las opiniones de Price, quien veía el término «pintoresco» relacionado sólo *accidentalmente* con la pintura. Por el contrario, Knight vio en *lo pintoresco* una relación *esencial* de la cualidad pictórica. Para la polémica Price/Knight cfr. J. W. Hippie, *op. cit.*, capítulo 18, págs. 278-283.

<sup>17</sup> W. Gilpin, «Picturesque Beauty», *op. cit.*, pág. 6.

itectura pintoresca (*picturesque*), así denominada precisamente por sus cualidades pictóricas (color en la fachada y decoración interior)<sup>18</sup>.

Si Lewis tuvo problemas en retratar *lo bello* de la Alhambra, no los tuvo cuando pintó sus cualidades pintorescas. El estado de desmoronamiento en el que se encontraba el palacio entonces, constituyó una feliz atracción para los amantes del pintoresquismo. En «La Torre de las Infantas» (fig. 6) Lewis no oculta, sino que, por el contrario, se complace en ilustrar el deterioro del interior. El espacio pictórico, además, es una combinación de pequeños y diferentes ambientes unificados: mientras un lugareño remienda un cesto al lado de un perro, en la habitación contigua (cuya puerta Lewis ha dejado oportunamente abierta) otros personajes realizan distintas tareas. Aquí y allá hay pequeños recovecos que animan al ojo a mirar de un lado a otro, sin que nos haga detenernos en una escena determinada, pues ninguna domina especialmente la composición. Esta variedad de ambientes unificados en un conjunto produce un efecto similar al que Gilpin exigía en sus leyes de composición<sup>19</sup>. Según él, la ausencia de simetría era condición esencial de *lo pintoresco*. En un diseño arquitectónico (lám. 1), Gilpin muestra la manera de trazar las líneas que componen un edificio de estructura pintoresca: las dos torres varían en tamaño y posición (la posición saliente de la torre más alta contrasta con la entrante de la más pequeña), confiriendo movimiento e irregularidad a la fachada. Estas características, por ser concretamente las que mejor definen los muros defensivos de la Alhambra, convirtieron el exterior del recinto amurallado en uno de los temas pictóricos (pintorescos deberíamos decir) preferidos de los artistas románticos.

La variación brusca conlleva, en el recorrido de un edificio, un elemento de sorpresa. En su visita a la Alhambra, Tenison advirtió en la estructura del conjunto unos cambios repentinos que la asombraron. Por ejemplo, la inesperada, pequeña entrada al palacio, que escondida e invisible desde el exterior, descubre tras de sí una arquitectura magnífica. Al abrirse la puerta, escribe Tenison, «La escena que estalla ante el viajero hechiza y sorprende por su contraste con lo que acaba de dejar a sus espaldas»<sup>20</sup>. Verdaderamente, el interior del palacio, lleno de diminutas y

<sup>18</sup> F. Carter, *op. cit.*, II, págs. 314 y ss.

<sup>19</sup> W. Gilpin, «Picturesque Beauty», *op. cit.*, pág. 19.

<sup>20</sup> L. Tenison, *op. cit.*, págs. 59-60.

delicadas decoraciones labradas brillantemente, contrasta con la apariencia del exterior. La Alhambra, situada en lo alto de una colina y rodeada de torres infranqueables, ofrece un aspecto defensivo, por lo que nadie podría imaginar, subiendo la escarpada cuesta que nos conduce hasta ella, el preciosismo que esta enorme fortaleza encierra en su interior.

Pero, *lo pintoresco*, en la teoría romántica, se escapa del marco puramente arquitectónico para definir paisajes naturales, costumbres, situaciones y, en general, todas aquellas experiencias que convierten un viaje en algo sorprendente<sup>21</sup>. Para el viajero Caleb Cushing, las vistas de la Alhambra eran en sí mismas pintorescas. A sus pies se extendía La Vega, un jardín deliciosamente fértil regado por abundantes riachuelos, y a su alrededor, las colinas que, poco a poco, se confundían con las montañas del horizonte<sup>22</sup>. Una escena, pensó Ford, digna «de ser pintada por artistas y cantada por poetas»<sup>23</sup>.

El viajero también se sintió atraído por las costumbres del sur. Éstas quedaron rápidamente identificadas con la cultura oriental, hasta el punto de que «lo andaluz» llegó a convertirse en sinónimo de «lo moruno». Para viajeros como Brooke, las diferencias étnicas entre el norte de África y el sur español eran prácticamente inexistentes. «Sería una tarea interminable», escribe, «detallar los numerosos rasgos parecidos y afines entre la raza actual española y los moros... Yo, que he estado el tiempo suficiente en Marruecos como para conocer a su gente y familiarizarme con sus hábitos, costumbres, creaciones y moda de numerosos artículos del comercio y manufactura, al regresar a España, no pude por menos que reconocer las huellas de los musulmanes a casi cada paso que di, particularmente en los reinos de Sevilla, Granada y Córdoba»<sup>24</sup>.

Una de las costumbres que los británicos encontraron más curiosas fueron «las tapadas». La mantilla o velo resultó ser una de las prendas más atractivas. Ford, no sin cierto ardor romántico, describe el efecto mágico que produce contemplar a las mujeres con un velo puesto de tal manera que sólo un ojo queda a

<sup>21</sup> Cfr., por ejemplo «The Picturesque Travel» de W. Gilpin en su *Three Essays...*, (véase nota 16 *supra*).

<sup>22</sup> C. Cushing, *Reminiscences of Spain*, Boston, 1833, I, pág. 17.

<sup>23</sup> R. Ford, *Manual...*, pág. 114.

<sup>24</sup> A. C. Brooke, *op. cit.*, II, págs. 255-256. Para la identificación de lo andaluz con lo moro cfr. también: Anónimo, *A Summer in Andalusia*, I, pág. 235.

la vista. Pero ese ojo, confiesa Ford, «generalmente es perforador», y cuando surge del velo negro parece una estrella, concentrándose la belleza en un punto de luz y picardía. Esta costumbre de taparse, continúa diciendo Ford, es evidentemente de origen oriental<sup>25</sup>. Las «tapadas» se asociaron a la Alhambra, hasta tal punto que Herbert, en el Canto V de su poema *The Moor*, compara la luz que penetra a través de las perforadas yeserías del palacio con el ojo de la mujer andaluza que asoma del velo. Para Herbert, las paredes de la Alhambra, de tan labradas, son

So light and shadowy, that the stream of day  
A thousand faint interstices its way  
Broke through, as through the veil's thin mystery  
Comes the half-clouded soul of women's eye.

No contentos con contemplar las curiosidades pintorescas, los viajeros decidieron actuar imitando las costumbres de los lugareños. El copista de Murillo, José Gutiérrez, retrató a Ford vestido de caballero español: espada en mano y sombrero con la Giralda al fondo<sup>26</sup>. Harriet Ford, su primera esposa, también se apuntó al tipismo andaluz durante los tres veranos que pasó en la Alhambra (1830-1833). A menudo solía vestirse de maja<sup>27</sup>, y cuando no esbozaba rincones del palacio nazarí, aprendía melodías flamencas en su guitarra. Su deseo de identificarse con la cultura andaluza queda, además, manifiesto en algunas composiciones costumbristas de Lewis en que aparecen sus retratos. De las damas que ambientan el «Salón de los Embajadores», la que de pie posa tan pensativa rememora el retrato que el mismo pintor hizo de Harriet Ford vestida de maja en Sevilla (fig. 8); Lewis repite el mismo tocado y semblante en el grabado de «La Sala de las Dos Hermanas».

En definitiva, la imagen del palacio nazarí quedó estrechamente vinculada a la vida popular y cotidiana andaluza, pues

<sup>25</sup> Citado por Sir Brinsley Ford, *Richard Ford en Sevilla*, Madrid, 1963, pág. 19.

<sup>26</sup> Puede verse una reproducción de este retrato en Sir Brinsley Ford, *Richard Ford en Sevilla*, lámina 2.

<sup>27</sup> El mismo Richard Ford se encargó de comprar el atuendo y, con orgullo, escribía: «le acabo de comprar un caballo [a Harriet] y se ha hecho un espléndido traje de montar de "maja", que hará morir de envidia a las andaluzas...», citado por Sir Brinsley Ford, *Richard Ford en Sevilla*, pág. 18.

El pintor Lewis retrató a Harriet en varias ocasiones vestida de mantilla.

pocos fueron los rasgos y costumbres que, a los ojos de los británicos, escapaban de la antigua cultura musulmana en España. En Andalucía todo (desde el modo de sentarse —en el suelo con las piernas cruzadas— hasta el clima, las casas, el trazado de las calles, las danzas, las corridas de toros...) era tan moro, como la misma Alhambra<sup>28</sup>. Los viajeros descubrieron en la manera andaluza de vivir una forma de existencia que ellos creían acorde al estilo nazarí. Para Romer, era la vida misma la que reforzaba la ya de por sí pintoresca arquitectura del Patio de los Leones de la Alhambra: «No puedo describir», confiesa, «el efecto pintoresco producido por las canciones y los bailes de estos invitados de aspecto salvaje [se refiere a los gitanos] en medio de la espléndida arquitectura mora. Nunca estuvo un escenario tan admirablemente adaptado a *rehausser* todo lo que de original y picante hay en la actuación de los gitanos, como la combinación de las fuentes, flores, arquerías, arcos y pilares que contemplamos a su alrededor y que armonizan tan perfectamente con la estampa del orientalismo impregnado en su fisonomía y gestos»<sup>29</sup>.

Los pintores se valieron de estos adornos ambientales descritos por Romer. Las majas bailando, los gitanos, la música, las guitarras y demás elementos cotidianos de la vida andaluza poblaron sus composiciones, contribuyendo a realzar la atmósfera exótica y oriental propia de la arquitectura nazarí.

Las vinculaciones establecidas entre la Alhambra y la vida

---

<sup>28</sup> Para el modo de sentarse cfr., por ejemplo, Major William Dalrymple, *Travels through Spain and Portugal*, citado por I. Robertson, *op. cit.*, Madrid, 1960, pág. 103. También puede encontrarse traducido al castellano en la obra de J. García Mercadal, *op. cit.*, III, pág. 648. Para el clima cfr., por ejemplo, R. Ford, *Manual*, pág. 93, donde escribe que en Granada «la nieve eterna y el clima de África se juntan en un solo lugar». Para el diseño de las casas cfr. Major W. Dalrymple, *op. cit.*, (traducción de García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1962, III, págs. 651 y 714), quien opina que casi todos los edificios de Sevilla están contruidos al gusto moro e incluye, entre ellos, a la Real Fábrica de Tabaco; cfr. además: J. Carr, *Descriptive Travels in the Southern and Eastern Parts of Spain and Balearic Isles*, Londres, 1811, págs. 96-99, y 180. Para el trazado de las calles cfr. A. C. Brooke, *op. cit.*, II, pág. 230. Para las danzas: R. Cumberland, *Anecdotes of Eminent Painters in Spain...*, Londres, 1782, I, págs. 19-20. Las corridas de toros fueron, a juicio de un gran número de viajeros, de tradición oriental y su origen, por tanto, ha de buscarse en los moros españoles, cfr. por ejemplo: Edward Clarke, *Letters Concerning the Spanish Nation*, Londres, 1763, pág. 109. Las corridas de toros fueron, además, comparadas con los deportes caballerescos de la época medieval cristiana (cfr. al respecto: Anónimo, *A Summer in Andalusia*, I, pág. 250).

<sup>29</sup> I. Romer, *op. cit.*, II, pág. 128.

exótica andaluza, responden a uno de los principios psicológicos más interesantes sobre los que Price basó su teoría del pintoresquismo. Según Price, a través de lo que él llamó *la teoría de la asociación*, «todos los objetos exteriores nos afectan de dos modos diferentes; por la impresión que hacen en los sentidos, o por las reflexiones que sugieren en la mente. Estos dos modos, aunque operan muy distintamente, a menudo se unen para producir un solo efecto; las reflexiones de la mente, o se refuerzan o se debilitan, o dan una nueva dirección a la impresión recibida a través del ojo»<sup>30</sup>. Y estas reflexiones, por su poder asociativo, hacen que sitios célebres sean contemplados con mucha más admiración que otros de belleza equivalente, pero menos conocidos. Dicho poder asociativo explica claramente la intensidad romántica con la que ya no sólo los británicos, sino los europeos en general, visitaron y describieron un palacio tan famoso y tan lleno de connotaciones históricas y literarias como el de la Alhambra. Valga citar en el ámbito francés, por ejemplo, a Isidore Justin Severin, el barón Taylor<sup>31</sup>, y a Philibert Joseph Girault de Prangey, quien en su *Monuments Arabes et Moresques de Cordove, Seville et Grenade* (1836-1839) ambienta la arquitectura hasta el punto de convertirla en un montaje escénico digno de los personajes de una ópera romántica como la ya legendaria *Carmen*, de Georges Bizet, basada en la novela de Prosper Mérimée<sup>32</sup>.

Desde entonces, los tópicos andaluces se unieron indisolublemente a la arquitectura hispanomusulmana, por eso difícil-

<sup>30</sup> U. Price, «On Architecture and Buildings», *op. cit.*, II, pág. 247.

<sup>31</sup> Aunque francés, el barón Taylor recurrió a grabadores ingleses para ejecutar parte de su producción, por lo que su imagen de España se extendió e influyó en toda Gran Bretaña. Taylor visitó la Península en varias ocasiones (1820, 1823, 1833 y 1835) para, entre otras cosas, adquirir cuadros españoles por orden de Louis-Philippe. Como resultado de sus viajes publicó *Voyage Pittoresque en Espagne* (1826) y *L'Alhambra* (1835). En el primero, Taylor pretendía, según sus propias palabras, elaborar «el álbum de un viajero que dibuja un monumento, un paisaje, o una escena pintoresca» (citado por *La imagen romántica de España*, catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Velázquez, Madrid, 1981, pág. 55, vol. correspondiente al catálogo). Ocho de las láminas de este *Voyage* fueron presentadas al Salón de 1827. La traducción inglesa de este volumen (cuyas láminas describen la arquitectura hispanomusulmana con una gran dosis de imaginación) lleva por título *Picturesque Tour in Spain*, Londres, 1828.

<sup>32</sup> Philibert Joseph Girault de Prangey (1810-1893), en sus viajes a España coincidió con el pintor escocés David Roberts. Su *Monuments Arabes et Moresques de Cordove, Seville et Grenade* llegó a ser muy conocido entre los ingleses.

mente se encuentran por separado. Incluso, después de los años cuarenta, década en la que la Alhambra empezó a ser considerada desde otras perspectivas menos románticas, siguen apareciendo ambos aspectos vinculados. Un ejemplo de pintoresquismo tardío puede verse en la obra del pintor John Dobbin (1815-1888), quien en 1870 todavía se complacía en ambientarnos el Patio de la Alberca con escenas de la vida cotidiana lugareña, perpetuando así la imagen romántica-pintoresca de la Alhambra; una imagen que, cabría preguntarse, si todavía hoy persiste.

\* \* \*

El progresivo gusto por lo oriental a lo largo del siglo XVIII, se debe, en parte, al cambio de las teorías estéticas que se iniciaron en Gran Bretaña con el filósofo Joseph Addison (1672-1719). Cuarenta y cinco años antes de que Burke publicara *Indagación sobre... lo bello y lo sublime*, Addison rompió la barrera del clasicismo estético con su ensayo «Essay on the Pleasures of the Imagination»<sup>33</sup>, en donde da la base teórica del posterior romanticismo. Frente a los pensadores clasicistas (defensores de la razón) Addison propugna la imaginación, término que recoge del italiano *ingegno* y *fantasía*. Para Addison, el placer de la imaginación surge de la grandeza (*greatness*), novedad (*novelty*) o belleza (*beauty*) de un objeto<sup>34</sup>. La grandeza y la belleza se sistematizaron con Burke en lo sublime y lo bello respectivamente. El término «novedad» explica por qué Gilpin mencionó la fantasía como cualidad de lo pintoresco. «Novedad» está descrito por Addison como «lo poco común, lo insólito» (*uncommon*) y «lo sorprendente», «lo asombroso» (*surprising*), dos cualidades que acompañan religiosamente a la Alhambra por cuanto su arquitectura, como nos dice el viajero Swinburne, no era ya solamente poco común, sino única, comparable solamente a los decorados de ópera o a los cuentos de duendes: «En mi primera

<sup>33</sup> *The Spectator*, Londres, véase desde el 21 de junio al 3 de julio, 1712, n.º 411-21. Las teorías de Addison parten del tratado del siglo I d.C. *Sobre lo sublime*, atribuido a Pseudo-Longino (existe traducción española de José García López en Gredos, Madrid, 1979) y traducido al inglés por primera vez en 1652 por John Hall con el título de *Of the Height of Eloquence*. Para Addison cfr. Samuel H. Monk *The Sublime, a Study of Critical Theories in 18th. Century England*, The University of Michigan Press, 1960.

<sup>34</sup> Cfr. J. G. Robertson, *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1923, pág. 248.



visita», escribe, «confieso que me quedé asombrado cuando pasé el umbral, al encontrarme de repente transportado dentro de una especie de mundo de hadas». Lo que le causó tal sorpresa fue la decoración, las yeserías, el colorido y diseño del alicatado, algo «tan nuevo para mí», dice Swinburne, «y tan diferente de todo cuanto he visto, que me proporcionó las más agradables sensaciones, que os aseguro, se redoblaron a cada paso que di en esta tierra mágica»<sup>35</sup>.

Antes se trató «lo asombroso» desde un punto de vista sensorial, es decir, a raíz de la irregularidad estructural del palacio de la Alhambra y del contraste entre su interior y su exterior. Pero recordemos que Price observó que todos los objetos afectan no sólo a los sentidos, sino también a la mente, por lo que ahora serán sujetas a análisis las reflexiones producidas por la admiración con la que los viajeros contemplaron la Alhambra, ese palacio que, según ellos mismos describieron, «tiene poderosas razones para ser admirado por todos... por sus asociaciones históricas, y su intrínseca belleza»<sup>36</sup>. La Alhambra no sólo es bella, tiene magia y esta naturaleza irreal debe ser descrita mediante un lenguaje onírico; nada más coherente, por ello, que descifrar sus secretos a través de cuentos, una forma literaria de por sí irreal. Los de Irving (publicados por primera vez en 1832) conjuran mejor que ningún otro, ese mundo de leyendas fantásticas. En su narración, nos guía de la mano y nos advierte, al llegar a la entrada del palacio (punto de conexión entre la realidad y la ficción), de la transición misteriosa; desde la realidad, ya a nuestras espaldas, nos trasladaremos a un mundo irreal. Una vez dentro del palacio, escribe Irving, «parecía que habíamos sido transportados a otros tiempos y otros reinos, y que estábamos presenciando las escenas de la historia árabe»<sup>37</sup>. La fantasía, el suspense y las visiones de los cuentos se desarrollan en el escenario más apropiado: en esa fascinante ilusión arquitectónica que «parece un sueño de las Mil y una noches, uno de esos palacios irreales tan bien descritos por Scherezade»<sup>38</sup>. A partir de Irving, cada una de las dependencias del palacio será asociada con las historias y leyendas que allí sucedieron, hasta tal punto que

---

<sup>35</sup> H. Swinburne, *op. cit.*, págs. 176-178.

<sup>36</sup> Anónimo, *The Continental Traveller*, cfr. el capítulo «A Tour in Spain by a Travelling Artist», Londres, 1833, pág. 107.

<sup>37</sup> W. Irving, *Cuentos*, pág. 29.

<sup>38</sup> Anónimo, *Will my Readers Go to Spain?*, Londres, 1854, pág. 312.

cientos de británicos recorrieron las estancias de la Alhambra con *Los Cuentos* en la mano reconociendo, a cada paso, las leyendas que este escritor romántico tuvo la ocasión de experimentar entre las propias paredes del palacio. Los «cicerones» o guías espontáneos (recordemos al célebre Mateo Jiménez de Irving) serán los duendes que introduzcan al viajero en el país de las maravillas.

En este templo de la imaginación, los salones, patios y jardines no se ven, se sienten, se sueñan. El descrédito de la razón iniciado por Addison y Burke y continuado por los demás teóricos románticos permitió, incluso a las mentes más realistas, volar hacia el pasado bajo la influencia hechicera de la Alhambra. Sin ir más lejos, Benjamin Disraeli, el que sería jefe del gobierno conservador en 1868, y luego entre 1874 y 1880, fue en su juventud un buen exponente de los que abandonaron la ruta tradicional del *Grand Tour* para realizar un viaje de peregrinación a Jerusalén. De camino, paró en Granada, expresamente para visitar la Alhambra<sup>39</sup>; al entrar, inmediatamente comprendió su capacidad mágica de revivir el medievo musulmán: «¡Qué visión», exclama, «¿No es preciosa? ¡Oh! imaginadla en tiempos de Boabdil —imaginadla con todas sus costosas decoraciones, todo el dorado, toda la púrpura imperial, todo su relieve violeta... Imaginadla»<sup>40</sup>. Pero «¡Ay del frío escéptico que en estos lugares de auténtica leyenda y cuentos de Aladino trate de racionalizarlo todo excesivamente!», exclama Ford, y añade hábilmente: «Aunque las anécdotas no fuesen ciertas, y eso sí que sería una pena, por lo menos han adquirido la solidez que el tiempo y la poesía tienen el privilegio de conferir»<sup>41</sup>. Tanto para los artistas e ilustres viajeros mencionados a lo largo de estas páginas, como para los poetas campeones, como Lord Byron, la Alhambra transgredió más allá de su realidad física, convirtiéndose para todos ellos en una experiencia romántica. Allí, como muy bien notó Tenison, se podía dar rienda suelta a las fantasías desenfrenadas<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> Para el viaje de Disraeli a España véase su *Contarini Fleming or a Psychological Auto-biography*, Londres, edición de 1928 (en la pág. 45 narra su visita a la Alhambra).

<sup>40</sup> Citado por André Maurois, *Disraeli: a Picture of the Victorian Age*, Londres, edición de 1928, pág. 45.

<sup>41</sup> R. Ford, *Manual*, pág. 110.

<sup>42</sup> L. Tenison, *op. cit.*, págs. 65-66.

### CAPÍTULO III

## LAS CATEDRALES ÁRABES\*

El hecho de que, tanto los viajeros como los artistas, percibiesen la Alhambra bajo las cualidades de *lo bello* y sus derivados (*lo pintoresco* y *lo fantástico*), no requiere ninguna aclaración al margen, pues la realidad física de su arquitectura concuerda, más o menos, con tales características. La percepción sublime de la Alhambra necesita, por el contrario, una explicación, ya que difícilmente hallamos en el palacio las propiedades que definen este concepto. Lo sublime, caracterizado, como veremos más detalladamente, por espacios desmesurados y ritmos infinitos, así como por ambientes lóbregos y tenebrosos, no concuerda con la realidad arquitectónica de la Alhambra, cuyas proporciones son pequeñas, cuya estructura es frágil y cuya decoración minuciosa, a base de temas florales (aunque muy abstraídos) y diseños geométricos, llena con variedad las paredes de sus salones. Tampoco el colorido brillante de sus alicatados tiene nada que ver con atmósferas infinitas y tenebrosas y, en general, el ambiente sensual que se respira en sus patios (donde el agua, la luz y la naturaleza se combinan con los alegres diseños), poco tienen que ver con el terror, una cualidad psicológica que para Burke es imprescindible en tanto en cuanto el origen de *lo sublime* está en «todo lo que en alguna medida sea capaz de provocar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que, a su modo, es terrible, o tenga que ver con objetos terribles o funcione de manera

---

\* Una parte de este capítulo fue leída en The Director's Work-in-Progress Seminar en The Warburg Institute (1985) y posteriormente publicado en inglés en *The Burlington Magazine*, con el título de «The "Arab cathedrals", Moorish Architecture as seen by British Travellers», London, agosto, CXXVIII, 1986, págs. 555-563.

análoga al terror..., es decir, aquello que propende a causar la emoción más fuerte que la mente sea capaz de sentir»<sup>1</sup>.

Concretando en términos arquitectónicos, un edificio sublime ha de tener vastas proporciones que, siguiendo las instrucciones de Burke, den preferencia a la altura desmesurada sobre la extensión moderada, de tal forma que el visitante perciba una sensación de inmensidad infinita en su interior. En cuanto a la iluminación, las atmósferas predominantes han de ser tenebrosas para irradiar cierta dosis de estupor y terror. Estas características no son, evidentemente, propias de la estética clásica, sino más bien de la romántica, que inspirada en modelos medievales recuperó las, hasta entonces, olvidadas catedrales góticas<sup>2</sup>. Aunque Burke no menciona abiertamente el estilo gótico, indudablemente alude a él. En efecto, ¿qué estilo sino éste responde a las características con las que define la arquitectura sublime? Es un hecho que, tanto el público como los teóricos inmediatamente posteriores a Burke, relacionaron directamente lo gótico con *lo sublime*; baste recordar, dentro de la literatura romántica británica, el género de la novela llamada «gótica», donde la arquitectura medieval y *lo sublime* —grandes espacios donde domina la altura y falta de luz, por ejemplo— se alían en escenas presididas por sentimientos de horror y espanto.

Pero ¿qué hay de sublime en la Alhambra? y ¿qué tiene que ver el gótico con el nazarí? Aparte de que son dos estilos medievales (y por tanto se recuperaron en el XIX dentro del llamado «revival medieval»), sus caracteres estilísticos parecen ser, bajo una óptica contemporánea, muy diferentes. Sin embargo, los británicos, que entonces compartían opiniones muy distintas a las actuales, vieron en la arquitectura musulmana muchas similitudes con el gótico; y es más, un sector muy importante de teóricos y pensadores llegó a la conclusión, precisamente a través de estas

---

<sup>1</sup> E. Burke, *op. cit.*, I, vii.

<sup>2</sup> Por estética clásica, como opuesta a la romántica, entendemos no sólo el uso de un vocabulario constructivo, sino todo un sistema de proporciones tal y como lo entendieron los griegos, los romanos y los arquitectos del Renacimiento. En el romanticismo, este sistema de proporciones «humanistas» se sustituye por otro infinito o «sublime» aunque (como ocurre en algunas de las obras del arquitecto C. F. Schinkel, 1781-1841) se mantenga el lenguaje clásico (por ejemplo, el uso de órdenes tales como el dórico, jónico y corintio). Por ello, aquellos edificios en los que el vocabulario clásico se desvincula de su sistema de proporciones original, creando espacios inmensurables, han de ser considerados obras románticas.

similitudes, de que la arquitectura gótica derivaba de la musulmana. He aquí cómo la Alhambra vino a interpretarse desde una perspectiva que podríamos llamar «goticista», y cómo, por tanto, le fueron atribuidas algunas cualidades de *lo sublime*. De ello nos ocuparemos inmediatamente.

### *El origen sarracénico del gótico*

A principios del XIX, el tema del origen del gótico empezó a ser de capital importancia para Gran Bretaña, una nación que veía ya en aquel estilo el carácter de una «arquitectura nacional» la cual, en su versión neogótica, habría de extenderse enormemente a lo largo de todo el siglo.

Hasta finales del XVIII, se aceptó ampliamente la teoría del origen sarracénico del gótico, divulgada en *Parentalia* (1750), obra póstuma de Christopher Wren. Según este famoso arquitecto, el arco apuntado proviene de los «sarracenos», término que, en líneas generales, define a todos los musulmanes conquistados, pero en particular a «los moros» en España en tiempos de la Reconquista. Wren llegó a la conclusión de que fueron los cruzados quienes trajeron el arco apuntado a Europa: refinado por los cristianos, quedaría luego convertido en gótico<sup>3</sup>.

Fue hacia 1800, cuando la opinión general empezó a considerar otras teorías, lo cual motivó la celebración de un simposio cuyas conclusiones más importantes se publicaron bajo el título de *Essays on Gothic Architecture* (1800). Para entender correctamente esta polémica, antes que nada conviene aclarar qué se entendía entonces exactamente por «gótico». Tanto para los teóricos que tomaron parte en este debate, como para Wren, lo más característico de aquel estilo era el arco apuntado, por lo que buscando el origen de éste, se hallaría el del otro. Ello explica que el gótico viniera a identificarse con todas aquellas arquitecturas que usaran arco apuntado, incluyendo estilos como el hispanomusulmán<sup>4</sup>. Claramente, la idea de que el gótico estaba

---

<sup>3</sup> C. Wren, *Parentalia*, Londres, 1750, pág. 298. En este volumen, el hijo del arquitecto, también llamado Christopher Wren, recoge escritos misceláneos de su padre. El volumen fue publicado por su nieto Stephen Wren.

La teoría de Wren es todavía defendida por modernos historiadores. Cfr., por ejemplo, John Harvey, «The Development of Architecture», en J. Evans (ed.), *The Flowering of the Middle Ages*, Londres, 1966, págs. 81-133.

<sup>4</sup> La arquitectura gótica no empezó a estudiarse tal y como nosotros la

vinculado al sarracénico era un tema a la sazón importante, pues, de los cuatro ensayos recogidos en *Essays on Gothic Architecture*, dos defendían todavía esta teoría: el del Reverendo Thomas Warton (1728-1790), y el del dibujante y escritor Francis Grose (1731?-1791). Los otros dos ensayos, al ofrecer conclusiones diferentes con respecto al origen del arco apuntado (J. Bentham defiende su origen clásico, y J. Milner su origen casual al entrelazarse dos arcos normandos de medio punto), se cuestionan la teoría sarracénica.

La teoría de Wren derivó, a cargo de otros pensadores, en la idea de que el origen del gótico había que buscarlo en los reinos musulmanes españoles, y no en Oriente Medio. Ya en 1765, el arquitecto Stephen Riou (1720-1780) sostuvo que lo que vulgarmente había sido denominado «gótico», en realidad debería llamarse «sarracénico» o «morisco», estilo que, según Riou, se introdujo en Europa a través de España<sup>5</sup>. Un año después,

---

entendemos ahora, es decir, como un problema de fuerzas constructivas que se resuelven mediante la utilización de bóvedas de crucería, hasta la segunda mitad del siglo XIX; el primero en considerar el gótico como un problema de abovedamiento fue el alemán Johannes Wette (1806-1897), sin embargo, tras sus investigaciones, se siguió relacionando el gótico con el uso del arco apuntado hasta mucho después. Sobre este problema cfr. Paul Frankl, *The Gothic*, Princeton, 1960, págs. 525-593.

Además de la teoría sarracénica del gótico cfr.: George Downing Whittington, *An Historical Survey of the Ecclesiastical Antiquities of France...*, Londres, 1809, donde defiende el origen francés del gótico; Thomas Hope, *An Historical Essay on Architecture*, Londres, 1835, defiende el origen alemán (véanse especialmente págs. 417 y 421 y ss.); no obstante, Hope, en su *Household Furniture and Interior Decoration*, Londres, 1807, sugiere que el sarracénico tiene algo que ver con el gótico (véanse págs. 20 y 24). Para una exhaustiva lista de las diferentes teorías sobre el origen del gótico cfr., además de la obra citada de Frankl: John Britton, *The Architectural Antiquities of Great Britain*, Londres, 1807-1826, vol. V, cap. I, págs. 31-102.

Sobre el término «gótico», su evolución y difusión cfr. E. S. de Beer «Gothic: Origin and Diffusion of the Term; the Idea of Style in Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, págs. 143-162. Quiero dar las gracias a E. H. Gombrich por haberme llamado la atención sobre este artículo.

<sup>5</sup> Stephen Riou, a propósito de la catedral de Burgos y de otras españolas, dice: «Tales edificios han sido vulgarmente denominados góticos modernos, pero su correcta apelación es la de árabes, sarracénicos o moriscos. Este estilo se introdujo en Europa a través de España». *The Grecian Orders of Architecture*, Londres, 1768, pág. 9.

Riou estudió arquitectura en la universidad de Génova, donde, en 1743, escribió un tratado en francés sobre arquitectura civil que está basado en Vignola, Davillier y otros clásicos. Viajó a Italia y Grecia y en Esmirna conoció a James

William Warburton (1698-1779), Obispo de Gloucester, señaló que fueron los godos españoles los que, inspirándose en sus vecinos, los sarracenos, fabricaron el estilo gótico<sup>6</sup>. El propio Grose menciona a ambos escritores en su ensayo de *Essays on Gothic Architecture* y, en base a ellos, considera muy probable que los moros trajeran la arquitectura gótica a España y, de ahí, fuese introducida en Inglaterra a través de Francia<sup>7</sup>.

Ideas semejantes fueron defendidas por otros pensadores. El historiador Henry Hallam (1777-1859), por ejemplo, señaló que las catedrales anglonormandas eran «por encima de todo, una espantosa imitación... de los edificios sarracenos en España». Hallam advirtió además que, al margen de cual hubiese sido el origen del arco apuntado, la vasta profusión de ornamentos (que él opina es tan característica del gótico como el mismo arco apuntado) indica su origen oriental<sup>8</sup>. Por su parte, Charles Forsster, Rector de Stisted (Essex), y a propósito de la Alhambra, recomienda a los arquitectos y teóricos prestar más atención a España, ya que, dice, una comparación de los detalles de las ruinas sarracénicas de la Península con los primeros ejemplos de la arquitectura española gótica es más elocuente que todas las

---

Stuart y Nicolas Revett, a quienes *The Grecian Orders* está dedicado. Para Riou, cfr. H. H. Colvin, *A Bibliographical Dictionary of English Architects (1660-1840)*, Londres, 2.<sup>a</sup> ed. aumentada, 1979.

<sup>6</sup> W. Warburton, *The Works of Alexander Pope*, Dublín, 1769, 8.<sup>a</sup> ed., III, pág. 327 (en ediciones anteriores no se incluye el párrafo relativo al origen sarracénico del gótico). Warburton fue frecuentemente citado por otros autores, cfr. por ejemplo la obra del arquitecto Richard Elsam, *An Essay on Rural Architecture*, Londres, 1803, pág. 14.

<sup>7</sup> Cfr. el ensayo de F. Grose en *Essays on Gothic Architecture*, págs. 113-114. Grose cita como prueba posible de la teoría sarracénica del origen del gótico la Mezquita de Córdoba por tener, en una de sus portadas (la del muro occidental correspondiente a la ampliación de al-hakam II en el siglo x), arcos de herradura entrecruzados formando otros apuntados. Mediante este ejemplo, Grose expresa su desacuerdo con las teorías de J. Milner (cfr. su ensayo en el mismo volumen), pues si el arco apuntado se originó por la intersección de dos redondos, los primeros ejemplos no se encontrarían en la arquitectura normanda, como defienden Milner, sino en la mora, en Córdoba.

<sup>8</sup> H. Hallam, *View of the State of Europe during the Middle Ages*, Londres, 1818, II, págs. 419-420. Este libro fue tan popular que alcanzó la 9.<sup>a</sup> ed. en tan sólo dieciocho años.

Hallam (1777-1859) fue vicepresidente de *The Society of Antiquaries* y Profesor de Honor de historia en *The Royal Society*. En 1830 recibió una de las cincuenta medallas «fifty-guinea» otorgadas por Jorge IV, por sus investigaciones históricas; curiosamente, Washington Irving recibió, al mismo tiempo que Hallam, otra de esas cincuenta medallas.

teorías elaboradas sobre la cuestión<sup>9</sup>. Tanto para Forster como para el arquitecto Richard Brown, y eminencias tales como el arabista Pascual de Gayangos, las similitudes entre un estilo y otro son, de por sí, pruebas del origen sarracénico del gótico. Así, por ejemplo, para Gayangos, los arcos trebolados y polilobulados de las ventanas góticas son semejantes a los lobulados de la Mezquita de Córdoba; el alfiz que enmarca a los arcos moros se parece al que bordea a los arcos góticos; y las celosías y enrejados que decoran las paredes de la arquitectura mora le recuerdan vivamente a las tracerías de los edificios góticos<sup>10</sup>.

Debido a la enorme importancia que el tema del origen del gótico alcanzó en Gran Bretaña, no es extraño que un sector de viajeros que visitaron el sur de la Península, se dedicara a buscar evidencias de la procedencia del gótico en la arquitectura hispanomusulmana. Probablemente, cuando visitaron estos edificios, fueron con una idea preconcebida, lo que afectó su percepción de la arquitectura mora, y especialmente de la Alhambra, por ser ésta el ejemplo más representativo del estilo.

En España, además, los viajeros tuvieron la rarísima oportunidad de ver catedrales góticas junto a edificios moros o, lo que para ellos fue todavía más sorprendente, ambos mezclados. La Mezquita de Córdoba —que, recuérdese, contiene en su interior una iglesia gótica— y la catedral de Sevilla, construida sobre una

---

<sup>9</sup> C. Forster, *Mahometanism Unveiled*, Londres, 1829, II, pág. 252. Thomas Pitt constituye un caso contrario a los mencionados. Este viajero pionero, cuando visitó el monasterio gótico de Batalha, en Portugal, señaló que su estilo no era «moro», como suponía la crítica contemporánea entonces, sino «gótico», cfr. J. Frew y C. Wallace, «Thomas Pitt...», *op. cit.*, pág. 583.

<sup>10</sup> Cfr. «Moorish Architecture» en *The Penny Encyclopaedia*, Londres, 1839, XV, págs. 381 y ss. Este artículo y el titulado «Moors», aunque no están firmados, son obra de Gayangos (cfr. R. Ford, *Letters to Gayangos*, anotadas por R. Hitchcock Exeter, 1974, págs. 12-13 y nota 1). Para R. Brown, cfr. su *Sacred Architecture*, Londres, 1845, pág. 72. Brown, en realidad, recoge las teorías del arzobispo francés Fenelon (cfr. Françoise De Salignac de la Motte Fenelon, *Dialogue on Eloquence*, obra póstuma publicada en 1718, págs. 156 y ss.).

John Haggitt, *Two Letters... on the Subject of Gothic Architecture*, Cambridge, 1813, también defiende la teoría de Wren citando ejemplos españoles tales como la Alhambra y la Giralda.

Hubo algunos escritores españoles que, probablemente influenciados por el pensamiento británico, también apoyaron estas teorías, cfr. por ejemplo: Gaspar M. de Jovellanos, «Notas al elogio a Don Ventura Rodríguez», *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1956, XLVI, págs. 378-386; y el arquitecto neogótico Juan M. Inclán Valdés, *Apuntes para la historia de la arquitectura*, Madrid, 1833.



mezquita cuyo patio todavía hoy se conserva, son tan sólo dos de los muchos ejemplos que podrían citarse.

Esta mezcla de estilos resultó ser especialmente chocante. Irving, por ejemplo, en la dedicatoria que hace a David Wilkie en sus *Cuentos de la Alhambra*, escribe: «Quizá recuerdes que notamos una acusada mezcla de sarraceno y gótico, perenne aún de la época de los moros, cuando paseábamos juntos por algunas de las antiguas ciudades de España, sobre todo por Toledo y Sevilla»<sup>11</sup>. Otros viajeros románticos (tales como Nathaniel Wells, autor de *Picturesque Antiquities of Spain* [1846] y Swinburne) señalaron algunas características moras en el gótico español provocando así finalmente una confusión tal que acabaron por escribir comentarios como el siguiente: «Comúnmente, se dice», afirma Swinburne, «que las decoraciones de la catedral de Sevilla siguen el modo gótico; pero más bien parecen torpes imitaciones de los modelos que dejaron los moros»<sup>12</sup>. Visto lo cual, no es de extrañar que muchos acabaran apoyando la teoría sarracénica del gótico. El viajero David Urquhart, autor de *Pillars of Hercules* (1850), aborda el tema por primera vez, desde una perspectiva analítica, estudiando las características del gótico y comparándolas con las del arte moro. Este estudio, es interesante señalar, se desarrolla en un capítulo que lleva por título «Gothic Architecture from Spain».

Para Urquhart, la mayoría de las características esenciales del gótico tienen su origen en la arquitectura mora. Tal es el caso, por ejemplo, del arco apuntado, las bóvedas, los soportales, las vidrieras, los arbotantes, los campanarios y los claustros. Veamos, brevemente, cada uno de ellos por separado.

Al igual que Wren y otros, Urquhart vio el primer ejemplo de arco apuntado en la arquitectura árabe, concretamente en la Mezquita de Omar en Jerusalén, comenzada en el 637 d.C.; los árabes fueron, por tanto, los primeros que lo usaron. Pero Urquhart, y de ahí su nueva aportación, negó que los cruzados hubieran traído el arco apuntado a Occidente; fueron los sarracenos quienes, conforme conquistaban imperio, lo fueron extendiendo. De esta forma, nos dice, el arco apuntado se llevó de

---

<sup>11</sup> W. Irving, *Tales from the Alhambra*, Londres, 1832. En la edición española que hemos venido consultando (*Cuentos de la Alhambra*, Madrid, 11.ª ed., 1983) no figura esta dedicatoria.

<sup>12</sup> H. Swinburne, *op. cit.*, pág. 265; para N. Wells, cfr. *op. cit.*, pág. 128.

Jerusalén a El Cairo en el 650 d.C. y de ahí a Gibraltar en el 745<sup>13</sup>. Con esta teoría, Urquhart resuelve los errores que pudieron surgir al datar el inicio del estilo gótico, puesto que cuando los cruzados regresaron a Occidente (h. 1099), el estilo anglonormando había realizado ya por entonces sus primeros ensayos<sup>14</sup>. Además, y lo que es más importante desde nuestro punto de vista, Urquhart consideró a España como el punto de conexión entre el norte de Europa y los sarracenos y, aunque no olvidó el reino musulmán de Sicilia, colocó el origen del gótico en la Península: «El gótico», escribe Urquhart, «surgió en Europa cuando los godos españoles fueron recuperando poder en los siglos XII y XIII, y pudieron imitar las artes y solicitar los servicios de sus competidores, los moros; así, las peculiaridades españolas de este estilo pasaron a Europa con su nombre...»

En cuanto a las bóvedas, piensa que las «alargadas» (*elongated*, es decir, las que hoy llamaríamos apuntadas) de crucería, si bien se originaron en el gótico, pudieron haber sido construidas por primera vez por los sarracenos españoles. De hecho, nos dice Urquhart, sus arcos apuntados, porches y ventanas son los que más se aproximan a las bóvedas apuntadas, cuya forma pudo inspirarse en los tejados a dos aguas que cubren las mezquitas (piénsese en la de Córdoba, por ejemplo). Respecto a los contrafuertes, ya entonces generalmente considerados procedentes del norte de Europa, Urquhart distingue entre los así propiamente denominados (*butresses*) y los arbotantes (*flying butresses*). En cuanto a los primeros, señala, los árabes los usaron tan pronto como el arco apuntado, y cita, además de otros ejemplos, un edificio en Gibraltar construido en el 749. Respecto a los arbotantes, admite no haber encontrado ejemplos anteriores, pero advierte que es en la catedral de Sevilla donde llegan a alcanzar unas dimensiones no vistas en ningún otro sitio.

Los soportales góticos, que tanta magnificencia dan al edificio, tienen también, según él, su origen en la arquitectura mora;

---

<sup>13</sup> Todas las citas aquí referidas a Urquhart pueden encontrarse en su «Gothic Architecture from Spain», en *op. cit.*, II, cap. vii, págs. 433-464.

<sup>14</sup> Urquhart, además, mantiene que el contacto entre anglosajones y sarracenos se estableció antes de que empezaran las cruzadas, y afirma que no sólo el gótico, sino también el arte lombardo y el normando proceden del sarraceno; fueron precisamente los normandos, nos dice Urquhart, quienes antes de conquistar Gran Bretaña convivieron con los sarracenos en Sicilia y fue allí donde aprendieron su manera de construir (cfr. págs. 440-441).

Urquhart identifica «la entrada a cada una de las habitaciones moras con el soportal de una catedral». Aunque no ilustra ningún ejemplo, podemos entender su idea observando la estructura tripartita de la Sala de los Reyes en la Alhambra, puesto que cada una de las tres habitaciones que la componen está precedida por un doble arco que genera un espacio semejante al de «un soportal» (fig. 9). Urquhart irá todavía más lejos al comparar los enormes portones de los patios moros que se cierran con postigos, con los soportales de un monasterio medieval o de un *College*.

Por lo que respecta a las torres o campanarios, opina que son copias de los minaretes que se elevan a un lado de la mezquita (piénsese en la Giralda por ejemplo). Los claustros, por su parte, se originaron a raíz de los patios de mármol árabes rodeados por una galería de columnas y con una fuente en el medio; una idea, esta última, que ya anticipó Ford al describir el Patio de los Leones como «un *claustro* moro, pero claustro que nunca fue pensado para ascetas»<sup>15</sup>.

Una de las teorías más curiosas concernientes al origen sarracénico del gótico atañe a la procedencia de las vidrieras, cuyo origen, según Urquhart, se hallaba en las celosías de estuco, típicas de las paredes de la Alhambra. Para él, los artistas del gótico no hicieron sino añadir cristales policromados, adaptando así la arquitectura sarracénica, propia de un clima cálido, a un clima del norte más frío<sup>16</sup>. Estas ideas pudieron inspirar los vanos de Grove House, Hampton (Middlesex), una formidable pieza de arquitectura nazarí de la que nos ocuparemos más adelante (fig. 10). En esta estancia, las celosías de estuco se han sustituido, adaptándose a un clima más frío, por vidrieras cuyo patrón decorativo, merece señalarse, mantiene un aire muy parecido al de las celosías moras (cfr. figs. 10 y 11).

Las comparaciones entre celosías moras y vidrieras góticas trascendieron a la literatura romántica. Herbert, por ejemplo, en

<sup>15</sup> R. Ford, *Manual*, pág. 127.

<sup>16</sup> Dicha teoría da a entender que cuando Urquhart escribió su libro todavía no se habían encontrado los restos de vidrieras que, ahora se sabe, cubrían los vanos de la Alhambra. Según Marino Antequera (cfr. su *La Alhambra y el Generalife*, Granada, edición de 1983, pág. 32) los huecos de iluminación de la Sala de Comares estaban revestidos con vidrios de colores.

Nótese que Gayangos, por su parte, comparó las celosías moras con las góticas.

el canto V del poema *The Moor*, transforma las paredes de la Alhambra en cristal:

Her walls transparent seem'd of crystal made

Al describir las paredes con tales términos, Herbert, si no identifica, al menos relaciona a la Alhambra con el estilo gótico, pues nos indica que los muros del palacio moro, de tan labrados, semejan ser de «cristal» y «transparentes», un efecto que también se observa en las paredes de una catedral donde las vidrieras se extienden hasta casi sustituir al muro. Esta cualidad incorpórea de la arquitectura de la Alhambra fue precisamente una de las más celebradas. Para Standish, por ejemplo, los diseños labrados convertían a la Alhambra en un palacio etéreo o mágico, «una morada de hadas» como él la describe<sup>17</sup>. Una descripción que, además, coincide con la que del «gótico moderno» hizo el arquitecto Riou. Éste lo distinguía por «la ligereza de su labor..., por la delicadeza, profusión y extravagancia de sus ornamentos»; características que, según Riou, únicamente pueden tener su origen en la arquitectura de los moros<sup>18</sup>. El viajero Augustus John C. Hare (1834-1903), por su parte, aún tenía en la cabeza las ideas del origen sarracénico del gótico cuando visitó España hacia 1873, ya que definió las paredes de la Alhambra como «un velo pétreo» llegando a comparar la decoración de su estilo con la gótica en base a la intención religiosa que reflejaban ambas. Para Hare, las decoraciones de la Alhambra eran «tan estrictamente religiosas como las esculturas de una catedral gótica»<sup>19</sup>. Una sugerencia que ya su compatriota Haverty había llevado

<sup>17</sup> F. H. Standish, *The Shores of the Mediterranean*, Londres, 1837-1838, II, pág. 255.

<sup>18</sup> Riou distingue entre la arquitectura del «gótico antiguo» y del «gótico moderno»; la primera se correspondería con el estilo normando, y la segunda con el propiamente gótico, cfr., *op. cit.*, págs. 9-10. Del mismo modo, James Anderson (1739-1808) distingue entre el «gótico antiguo» que emplea arco de medio punto adaptado del romano, y el «gótico moderno» o «sarracénico», cfr. su «Thought on the Origin, Excellencies and Defects of Grecian and Gothic Styles of Architecture» en *Recreations in Agriculture, Natural History, Arts and Miscellaneous Literature*, Londres, 1800-1801, II, págs. 187-280, 418-420.

<sup>19</sup> A. J. C. Hare, *op. cit.*, 1873, págs. 146-147. Owen Jones también notó que «la arquitectura de los árabes es esencialmente religiosa, y procede directamente del Corán como la arquitectura gótica procede de la Biblia», citado por R. Ford, en *op. cit.*, pág. 118.

demasiado lejos al definir las decoraciones del Patio de los Leones como «del tercer orden gótico»<sup>20</sup>.

### *La superioridad musulmana*

Si bien algunos viajeros compararon abiertamente lo gótico con lo moro, otros, más cautelosos (o quizá de manera inconsciente), relacionaron subrepticamente lo uno con lo otro en sus comentarios histórico-culturales.

El mismo Urquhart aborda el tema desde este punto de vista al advertir, por una parte, la vasta extensión geográfica del Imperio musulmán que acabó por extenderse hasta Francia; y, por otra parte, los dos enclaves del Imperio en la Europa occidental; el sur de Italia (Sicilia y Calabria) y, muy especialmente, el de España. En este sentido, la Península Ibérica jugó un papel fundamental como articuladora de las dos culturas, la sarracena y la de los pueblos del norte, debido a la situación geográfica y a la mezcla de razas y culturas de la que fue escenario a lo largo de la Edad Media.

Josiah Conder (1789-1855), entre otros muchos viajeros, observó que en España se constituyó un reino musulmán independiente cuya magnitud cultural fue, a menudo, comparada con la de la propia Damasco. En base a esta observación histórica, la literatura viajera, de clara tendencia maurofílica, acabó, como ya advertimos, propagando una visión mucho más positiva del mundo musulmán en detrimento del cristiano. Es por ello que Romer y Wells, por citar tan sólo dos ejemplos, advierten a sus lectores que si hubo «bárbaros» en España, éstos fueron los cristianos godos y no los musulmanes, cuya civilización, señalan, fue mucho más refinada<sup>21</sup>. Prueba de ello, insiste Conder a propósito del Patio de los Leones, es la delicadeza de sus construcciones que contrasta a simple vista con las cristianas que son torpes tanto en

---

<sup>20</sup> Martin Haverty, *op. cit.*, I, pág. 163. Con «el tercer orden gótico», Haverty se refiere a aquellos teóricos que dividieron el gótico en: gótico temprano (1070-1220 aproximadamente), gótico puro (alrededor de 1220-1400) y gótico ornamental (hacia 1400-1550); este último período fue también conocido con el nombre de «gótico sarracénico» por cuanto se aceptaba la influencia de este estilo, especialmente justificada por la profusión decorativa.

<sup>21</sup> I. Romer, *op. cit.*, II, págs. 28 y 32; N. Wells, *op. cit.*, pág. 323; cfr. además la obra del historiador John Shakespear, *The History of the Mahometan Empire in Spain...*, Londres, 1816, págs. 213 y 214.

Castilla, como en Inglaterra<sup>22</sup>. Esta superioridad cultural del reino musulmán español que se reflejaba además, según los viajeros, en los conocimientos que tenían de medicina, astrología, física, matemática, química y filosofía, testificaba la imposibilidad de que el gótico hubiese tenido su origen en la Europa del norte, inculta y bárbara; por el contrario, dejaba abierta la posibilidad de que se hubiese originado en Oriente o en los reinos musulmanes de Occidente como pensaba Urquhart.

Reveladora es la cantidad de tinta que gastaron los viajeros para narrar los posibles contactos entre la Gran Bretaña medieval y el reino musulmán español. La intención de evidenciar estos contactos se descubre con facilidad: si el gótico se originó en España, y de ahí pasó a Europa, no se tuvo necesariamente que difundir a través de Francia, el país vecino, también pudo hacerse a través de Gran Bretaña. Así, los temores de muchos nacionalistas se apaciguaron al «comprobar» que el gótico no fue una importación francesa, nación en aquel tiempo enemiga, sino oriental. De esta manera, el tema se resolvía satisfactoriamente para los románticos, pues nada mejor que ver el origen, del que por entonces era «estilo nacional», en el misterioso y exótico Oriente. Pero, además, para quienes estaban construyendo la ideología del Imperio británico, lo musulmán, en tanto que asociado a lo gótico a través de la arquitectura sarracénica, alcanzó una nueva dimensión dentro de la cultura anglosajona. La idea de asociar ambos estilos (el gótico y el sarracénico) se avenía perfectamente al deseo, por parte del Imperio, de abrazar todas las civilizaciones de la tierra. Veamos ahora brevemente cuáles fueron y cómo se establecieron estas conexiones entre el reino musulmán español y Gran Bretaña.

La creencia de que cruzados británicos participaron en la Reconquista, aunque aparece ya en la obra del arqueólogo e historiador Thomas Rymer<sup>23</sup>, se extendió considerablemente en

---

<sup>22</sup> J. Conder, *The Modern Traveller*, Londres, 1830, XVIII, pág. 249.

<sup>23</sup> Thomas Rymer (1641-1713), historiador bien conocido en la Gran Bretaña del XIX, observó que la participación de países extranjeros en la Reconquista fue frecuente. «No de otra manera», nos dice, «se explica la presencia en los campamentos cristianos de multitud de peregrinos ingleses y escoceses..., que, de camino a Tierra Santa, acudían a las fronteras de Córdoba o Granada a medir sus armas con las del infiel sarraceno, hasta tal punto que cuando en 1254 el príncipe de Inglaterra, don Duarte, después Eduardo I, casó con la infanta Doña Leonor de Castilla..., estipulose entre otras cosas protección y amparo a los peregrinos de aquella nación, que de camino a Tierra Santa aportasen a nuestras costas; cuyo

el XIX a través de Sir Walter Scott. Basándose en éste, Thomas Roscoe (1791-1871), autor del texto que acompaña a las ilustraciones de David Roberts en *The Tourist in Spain*, menciona, a propósito de la legendaria historia de la caída del reino de Granada, la participación de los cruzados Lord Douglas y Lord Scales, Earl de Rivers. Sobre Lord Douglas narra la siguiente historia:

El rey escocés, Robert The Bruce, hizo prometer a Douglas que al morir se ocupase de llevar su corazón a Tierra Santa, donde debería ser enterrado. Fallecido el monarca, Douglas colocó el corazón de Robert en una caja de plata y emprendió el viaje a Jerusalén junto con un ejército de nobles escoceses. De camino, pararon en España, donde Osmyn, el sultán de Granada, estaba invadiendo los reinos de Alfonso, rey de Castilla. Éste persuadió fácilmente a Douglas para que luchara contra los moros antes de proseguir su camino. Douglas, con su ejército, libró una batalla contra Osmyn, quien no tardó en dar el toque de retirada. Pero los escoceses, ignorantes del modo de guerrear árabe, persiguieron demasiado lejos al infiel, de tal forma que, cuando éstos vieron a los caballeros cristianos suficientemente dispersos y apartados del grueso del ejército, atacaron de nuevo, consiguiendo rodearles por completo. Douglas, consciente del peligro, tomó la caja que contenía el corazón de Robert The Bruce y, hablándole como si lo estuviera haciendo con el mismo rey, le dijo: «Ve tú primero en la batalla como solías hacer, y yo te seguiré o moriré». Dicho esto, arrojó el corazón del monarca hacia las filas enemigas: corrió tras él, y resultó herido de muerte. Su cuerpo, hallado sobre la caja de plata, parecía todavía defender el corazón del monarca<sup>24</sup>. Con respecto a Lord Scales (o Conde de las Escalas, como se le conoce en España), además de guerrear contra los moros, por lo visto se dedicó a las letras

---

número en el siglo décimoquinto, llegó a ser tan considerable que pasó a veces de 300». T. Rymer, *Foedra*, Londres, 1704-1732, x y xi (correspondientes al año 1710), citado en *Viaje de España por un anónimo (1446-1448)*, traducido del alemán por E. de Gayangos, Madrid, 1883, pág. 9. E. de Gayangos puede ser Emilia De Gayangos, hija del eminente arabista Pascual y esposa de Facundo Riaño y Montero (1829-1901).

<sup>24</sup> T. Roscoe, *The Tourist in Spain*, Londres, 1835-1837, I, págs. 162-163. Esta historia fue muy conocida y comúnmente aceptada en Gran Bretaña. En *The Dictionary of National Biography* (Londres, 1917-[1922]) bajo «Lord Douglas» se dice que la muerte de este héroe luchando contra los moros en España, puede aceptarse como auténtica.

también, y según cuenta Martin Hume, realizó numerosas traducciones del español al inglés, como por ejemplo la de *Bocados de Oro*<sup>25</sup>.

También Hallam advirtió los contactos entre Gran Bretaña y Oriente, y afirmó que ya en los inicios del siglo XIX algunos ingleses habían introducido obras arábicas en el país<sup>26</sup>. El autor de *History of English Literature* (1840), Thomas Warton (otro defensor de la teoría del origen sarracénico del gótico) sostuvo, así mismo, la opinión de que la literatura sarracénica española probablemente había influido en Europa ya hacia el siglo IX, es decir, antes de que los cruzados invadiesen Jerusalén<sup>27</sup>. Este aspecto nos lleva a considerar un problema nuevo: el origen del romance. Asunto que si bien no afecta directamente al origen del gótico, lo hace lateralmente, por cuanto uno y otro se completaron a la hora de crear una atmósfera medieval.

Al mismo tiempo que se consideraba el origen sarracénico del gótico, un sector de estudiosos estimaba el origen del romance en la poesía del reino musulmán español, es decir, en la poesía arábigoandaluza. Entre otros autores, Carter, gran conocedor de la literatura española, sostuvo que los cristianos lo aprendieron de los moros quienes, habiéndolo tomado de los persas, lo introdujeron en la Península Ibérica. «Así, los poetas de Granada», escribe Carter, «compusieron romances de las principales batallas y sucesos de aquella época, que fueron cantadas y transmitidas de padre a hijo... Los españoles», concluye, «aprendieron de los moros a dejar constancia de sus triunfos y victorias en los romances»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> M. Hume, *Spanish Influence on English Literature*, Londres, 1905, página 35.

<sup>26</sup> H. Hallam, *op. cit.*, II, pág. 490.

<sup>27</sup> T. Warton, *History of English Poetry*, Londres, edición de 1840, I, pág. 114.

<sup>28</sup> F. Carter, *op. cit.*, II, págs. 342-344, cfr. además: Jean François Bourgoing, *Travels in Spain*, Londres, 1789, III, págs. 27-28 (esta obra se tradujo de la 1.ª ed. francesa *Nouveau Voyage en Espagne ou Tableau de l'Etat Actuel de cette Monarchie*, al que se han añadido extractos del viaje de Jean François Peyron, París, 1789, 3 vols. [hay traducción al castellano de J. García Mercadal, *Nuevo viaje en España hecho en 1772 y 1773*, en *op. cit.*, III, pág. 719 y ss.]; T. Warton, *History of English Poetry*, págs. 91-114; H. Hallam, *op. cit.*, II, 490; *The Penny Encyclopaedia*, 1841, XXI-XXII, pág. 302, deja abierta la cuestión de la procedencia árabe del romance en España; William H. Prescott, *History of the Reign of Ferdinand and Isabella*, Londres, 1838, 3 vols. [hay traducción al caste-



Esta idea decimonónica no ha dejado de tener importantes seguidores en la crítica actual. Alice Lasater, autora del volumen *Spain to England*, demuestra claramente que parte de la poesía de Chaucer y Malory, y algunos romances tan representativos de la literatura medieval como el de *Perla* o *Sir Gawain y el caballero verde*, están saturados de influencia árabe procedente, concretamente, de la poesía arábigoandaluza<sup>29</sup>. Es más, se ha dicho que, del mismo modo que la poesía arábigoandaluza influyó en la literatura medieval, el arte sarracénico perpetuó su huella en el renacimiento italiano. Historiadores del arte actuales, como por ejemplo Thomas Walker Arnold, advierten que las inscripciones y decoraciones geométricas árabes se admitieron, sin tener conocimiento de su procedencia, por algunos pintores del rena-

---

llano de Pedro Sabau y Larroga, *Historia del reinado de los Reyes Católicos*, Madrid, 1845, II, págs. 40-41].

El economista e historiador de origen suizo Jean Charles Leonard Sismonde de Sismondi defiende también esta teoría, cfr.: *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII*, Sevilla, 1840-1842, traducción de J. L. Figueroa (proseguida por J. Amador de los Ríos), 2 vols. Se ha consultado la edición inglesa con el título *Historical View of the Literature of the South of Europe*, Londres, 1823, traducción y notas de Thomas Roscoe, pág. 42.

Comparten otras opiniones, por ejemplo: los alemanes estudiosos de la literatura española Friederich Bouterwek, *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende dreizehnten Jahrhunderts*, Gottiga, 1801 [se ha consultado la traducción inglesa de T. Ross: *History of Spanish and Portuguese Literature*, Londres, 1823; hay traducción española de José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, Madrid, 1829]; y G. A. y Frederich Schlegel, *Blumensprüche ital. Spanische und Portugiesische poesie*, Berlín, 1804.

<sup>29</sup> Alice E. Lasater, *op. cit.*, Jackson, 1974. Lasater recoge la tradición arabista de autores españoles tales como Ramón Menéndez Pidal (cfr. su *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, edición de 1963) y Miguel Asín Palacios (cfr. su *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1919). Sobre la influencia de la poesía arábigoandaluza en los romances ingleses medievales véase además: Titus Burckhardt, *La civilización Hispano-árabe*, Madrid, 1977 (traducción del alemán de Rosa K. Brabant); Roger Sherman Loomis (ed.), *The Development of Arthurian Romance*, Londres, 1963; Reynold A. Nicholson, *A Literary History of the Arabs*, Cambridge, 1969; A. R. Nykl, *Hispano Arabic Poetry and its Relations with the old Provençal Troubadours*, Baltimore, 1946; J. B. Trend, «Spain and Portugal», *The Legacy of Islam*, Oxford, 1931.

Sobre otras influencias de la cultura hispanomusulmana en la Inglaterra medieval cfr.: W. Montgomery Watt, *The Influence of Islam on Medieval Europe*, Edimburgo, 1972, pág. 25, quien opina además que la tradicional danza inglesa medieval llamada *Morris Dance*, que se baila con palos y cascabeles, tiene su origen en los juglares árabes; la misma teoría en Lasater, *op. cit.*, pág. 44. Para la influencia hispanomusulmana en las matemáticas y astrología cfr. Hans Prutz, *Die Kulturgeschichte der Kreuzzüge*, Berlín, 1883, págs. 396-415.

cimiento italiano, concretamente por Fra Angelico y Fra Filippo Lippi<sup>30</sup>. En otras palabras, Arnold sugiere que, inconscientemente, se utilizaron motivos decorativos islámicos que llegaron a perdurar hasta el Renacimiento.

Llevando más lejos las consideraciones de Arnold, cabe suponer que los pintores prerrafaelistas —en tanto que se inspiraron en la literatura de Chaucer y Malory y en pintores del quattrocento italiano, tales como Fra Angelico y Lippi— adoptaron, quizá sin saberlo, algunos caracteres de procedencia árabe. Pero si existieron, estas subinfluencias son prácticamente imperceptibles en la pintura de los prerrafaelistas, pues la recuperación de lo árabe fue una pura casualidad histórica (si aceptamos las teorías de Lasater y Arnold) de la que probablemente no hayan llegado a tener noticia cabal (fig. 12)<sup>31</sup>. En la literatura del XIX, por el contrario, las subinfluencias son más llamativas. El cuento de *El ruiseñor y la rosa* (1888), de Oscar Wilde (1856-1900), constituye un buen ejemplo.

La rosa y el ruiseñor son símbolos islámicos místicos. La rosa, que simboliza la unidad (de la espina con la flor), representa el secreto divino, el cual puede únicamente ser revelado a través del ruiseñor. Éste, por su parte, simboliza el viaje del espíritu hacia Dios (en otros casos el profeta predicando el secreto divino). El ruiseñor canta (inicia el viaje) motivado por la belleza de la rosa recién abierta. Ya enamorado, se da cuenta de que la flor habita en lo más profundo de su ser. La unión entre ambos culmina en una metamorfosis, mediante la cual, la flor se convierte en el corazón del ruiseñor, lo que en términos de la mística islámica simboliza el encuentro con lo divino<sup>32</sup>.

Tal es el significado con el que también aparecen estos símbolos en *El ruiseñor y la rosa*. En esta breve narración, Wilde

---

<sup>30</sup> T. Walter Arnold y Alfred Guillaume «Islamic Art and its Influence on Painting in Europe», *The Legacy of Islam*, Oxford, 1931, págs. 151-154, citado por Lasater, *op. cit.*, pág. 5.

<sup>31</sup> Curiosamente, el pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) introdujo en su «Infancia de la Virgen María», 1849 (ahora en The Tate Gallery, Londres), un vaso moro con influencias alhambrescas que fue adquirido por *The School of Design* en 1848 (fig. 12). Sobre este vaso véase mi artículo «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert», *op. cit.*, pág. 240, n.º catálogo 137. Quiero dar las gracias a Barbara Morris por esta información.

<sup>32</sup> Para los símbolos de la rosa y el ruiseñor en la mística islámica, cfr. Annemarie Shimmel, «The Celestial garden in Islam», *The Islamic Garden*, Washington, 1976, págs. 37-38. También de esta autora es «Rose und Nachtigall», *Numen*, Leiden, 1958, V, págs. 85-110.

presenta a un joven estudiante quien, en pleno invierno, se ve obligado a buscar una rosa roja que su amada le exige como prueba de su amor. Al no encontrarla, y conmovido por la tristeza del joven estudiante, un ruiseñor decide ayudarle, para lo cual, con su canto, fabrica una rosa muy bella; pero para teñirla de rojo tiene que usar su propia sangre (sacrificio de la vida terrenal en pro del amor divino). Por ello, deja que la espinosa traspase su corazón y tiña la flor de rojo, como símbolo de unión entre uno y otro.

### *La irrealidad de un estilo: el «morisco-gótico»*

La teoría del origen gótico en el reino musulmán español, defendida por los teóricos y aceptada por los viajeros, explica la distorsión «goticista» con la que la Alhambra fue representada en numerosos grabados. Estas distorsiones dieron lugar a la fabricación de un estilo irreal que podía ser definido como «morisco-gótico», término con el que, además, se denominaron algunos ejemplares arquitectónicos del revival medieval británico.

Artistas como el arquitecto James Cavanah Murphy interpretaron el estilo hispanomusulmán y, en especial, la Alhambra, con características propias de la arquitectura gótica, otorgando al palacio nazarí dimensiones que difícilmente concuerdan con la realidad. En 1802 Murphy viajó a Andalucía donde permaneció durante siete años estudiando la arquitectura mora y ejerciendo ocasionalmente alguna labor diplomática. A su regreso, se dedicó a estudiar sus apuntes que finalmente se publicaron en un volumen póstumo titulado *The Arabian Antiquities of Spain* (1813-1815). Aquí, Murphy distorsiona las proporciones de la arquitectura convirtiendo la Alhambra en un edificio de dimensiones enormes, esto es, sublime de acuerdo con las teorías de Edmund Burke. Para Murphy, una de las cualidades más esenciales del gótico era *lo sublime* por lo que, al alterar las dimensiones de la Alhambra, claramente aplicaba a la arquitectura mora rasgos que él creía esenciales de lo gótico<sup>33</sup>. *Eso es:*

En el Patio de los Leones (fig. 13), por ejemplo, Murphy extiende visiblemente la longitud, de tal forma que la fuente,

<sup>33</sup> Murphy, al igual que muchos de sus contemporáneos, entendió que lo sublime (tal y como Burke lo definió) era una cualidad de la arquitectura gótica; cfr. James C. Murphy, *Plans... of Batalha*, Londres, 1795.

instalada en el medio y, por consiguiente, el pórtico situado en el plano más distante de la composición, se alejan de nuestro punto de vista, lo que produce la ilusión de un espacio largo y estrecho. Frente a la estructura longitudinal del grabado de Murphy, el patio, en la realidad, presenta un aspecto cuadrangular (fig. 14). Observemos, sin embargo, que el artista ha extendido la longitud del patio sólo hasta cierto punto, es decir, lo suficiente como para que no disminuya el sentido ascendente de la arquitectura. Nótese, a este propósito, una de las definiciones que Burke dio de lo sublime: «La exagerada longitud de un edificio destruye la grandeza que pretendía dar, puesto que la perspectiva gana en longitud en detrimento de la altura»<sup>34</sup>. Murphy parece seguir estas advertencias para, en su extensión del patio, aplicar los principios de *unidad* y *sucesión*, por los que se genera lo que Burke llamó «el infinito artificial». Éste lo define como aquello que «tiene la tendencia a hundir la mente en una especie de *horror delicioso*»<sup>35</sup>. Se manifiesta cuando el ojo no es capaz de percibir los límites de las cosas y éstas parecen infinitas aunque en realidad no lo son, si bien producen el mismo efecto que si lo fueran.

Siempre que repetimos una idea con frecuencia, dice Burke, la mente, por una especie de mecanismo, permanece presa de la idea algo después que ésta haya cesado. Si dando vueltas, seguidamente nos paramos repentinamente, nos parecerá que los objetos continúan todavía girando. Por *la sucesión* (una de las dos propiedades que configuran un espacio «infinito artificial»), los elementos arquitectónicos se suceden rítmicamente y en una determinada dirección. Esta frecuencia, dice Burke, opera en nuestros sentidos de tal manera que llegamos a imaginar la progresión de los elementos más allá de sus límites reales. Es decir, en el Patio de los Leones, por ejemplo, la sucesión de una columna tras otra marca un ritmo en nuestra percepción; la imaginación hace que este ritmo (columna/columna) continúe —por el principio del infinito artificial— más allá de los límites físicos de la nave.

*La uniformidad*, por su parte, es condición necesaria de *la sucesión* puesto que, si variamos las características de uno de los elementos (supongamos que pintamos una de las columnas de

<sup>34</sup> E. Burke, *op. cit.*, II, x.

<sup>35</sup> Sobre el «infinito artificial», la uniformidad y la sucesión véase E. Burke, *op. cit.*, II, viii y ix.

rojo), nuestro ojo se detendrá a observar estas novedades, y con él, nuestra imaginación, con lo cual el ritmo de *la sucesión* quedará interrumpido.

El aspecto sublime del Patio de los Leones queda además acentuado por las figuras que pueblan la composición. Éstas, por su escala reducida (algo, no obstante, frecuente en los grabados) ayudan a crear un espacio grandioso: las cabezas de las figuras deberían alcanzar unos  $3/4$  de la columna y alcanzan sólo  $1/4$ . Pero quizá lo más propiamente «gótico» en esta representación sea el pórtico que ocupa el primer plano de la composición. Murphy ha engrandecido su altura y su longitud para «gotizar» sus caracteres. Las pilastras sobre los capiteles, por ejemplo, han sido considerablemente alargadas, de tal forma que los arcos aparecen mucho más estilizados de lo que son. El pórtico sobresale además con tanta magnificencia debido a las galerías laterales que, aunque han sido alargadas, mantienen, más o menos, su altura real, generando así una distribución espacial que recuerda a las naves de una iglesia gótica. Un efecto que parece deliberado según el texto que acompaña a la ilustración: En el Patio de los Leones, «se proyecta un pórtico bello similar a los soportales de algunas iglesias góticas»<sup>36</sup>.

Hare, aquel viajero que comparó las esculturas de una catedral con la decoración de la Alhambra, debió experimentar una sensación espacial semejante a la que Murphy ilustra en su grabado ya que comenta: «Nadie debe perderse una visita a la luz de la luna, cuando el Patio de los Leones extrañamente aumenta su tamaño»<sup>37</sup>.

La misma tendencia a crear una Alhambra «gotizada» se observa en la representación de la Sala de las Dos Hermanas (fig. 15). Aquí, Murphy transforma la arquitectura exagerando

---

<sup>36</sup> Descripción de la lámina XXXIII: «El Patio de los Leones» en J. C. Murphy, *The Arabian Antiquities...*, los comentarios a las láminas de Murphy, aunque están sin firmar, están atribuidos a Thomas Hartwell Horne, quien escribió, además, un ensayo sobre el arte de los árabes (véase nota 40 *infra*).

Es interesante señalar que Horne también comenta las medidas del Patio de los Leones y éstas son aproximadamente correctas (300 y pico metros por 150), lo que contrasta con la visión pictórica que Murphy nos ofrece en su lámina. Lo mismo ocurre con las columnas, de las que dice miden unos 2,25 metros, contradiciendo otra vez la lámina de Murphy y su propia descripción del pórtico.

Además de Murphy, hubo otros que también compararon el Patio de los Leones con una catedral. I. Romer, por ejemplo, (*op. cit.*, II, pág. 27) describe las columnatas que rodean al patio como las «naves de una catedral».

<sup>37</sup> J. C. Hare, *op. cit.*, pág. 152.

las tendencias apuntadas de la decoración. Por ello, los mocárabes que decoran la cúpula aparecen formando columnas de estalactitas que generan a su vez arcos apuntados alrededor del tambor (cfr. fig. 15 y fig. 16). En el siglo XIX, el mocárabe era frecuentemente denominado con el término de «estalactita»; obviamente, dicha terminología de carácter romántico se desarrolló a partir de las similitudes que encontraron entre aquel elemento decorativo islámico y las formaciones calcáreas del interior de las cuevas. Lo curioso es que hubo quien comparó estas formaciones naturales con los ornamentos de una catedral gótica<sup>38</sup>. Ello nos revela el sustrato «gótico» que se esconde detrás del uso del término *estalactita* para denominar al mocárabe.

La decoración de la Sala de los Abencerrajes también está manipulada de manera semejante (fig. 17). En este caso, los mocárabes están ilustrados de tal forma que parecen dibujar arcos apuntados. Estos arcos inventados transforman la arquitectura otorgando a la sala una atmósfera «más espiritual», por así decirlo. Con ello, Murphy suprime la forma real estrellada de la cúpula, que es percibida por el ojo horizontalmente; es decir, la visión se expande desde el centro de la cúpula, abriéndose hacia los brazos de la estrella (fig. 18).

En realidad, Murphy no hace sino interpretar la decoración de la Alhambra de acuerdo con los principios de la arquitectura que él llama «piramidal», y que supone son características del estilo gótico. En su volumen titulado *Plans of Batalha* (1795) dice de la arquitectura gótica: «Cada uno de los pequeños ornamentos accesorios que enriquecen el conjunto, tiene una tendencia apuntada o angular». Por esta razón convierte la cúpula de mocárabes en una fantástica colección de pequeños arcos apuntados que cubren el conjunto (fig. 19). La tendencia apuntada existe también en la estructura general. Murphy pudo haberse sentido frustrado a la hora de reproducir la Alhambra no ya sólo por sus pequeñas dimensiones sino también porque no vio la posibilidad de obtener una buena visión para sus ilustraciones, cosa que él consideraba de gran importancia. En su *Batalha*, y en relación a las características del gótico, nota que: «Cuando miramos la forma general [de un edificio gótico] desde cualquiera de sus entradas principales (y tal hay que hacer si es que queremos

<sup>38</sup> Cfr. J. Breval, *Remarks on Several Parts of Europe*, Londres, 1726, II, pág. 325. Breval comparó las formaciones naturales de una cueva en el sur de la Península con los ornamentos de una catedral gótica.

tomar nota de lo que es en él más característico) nos encontramos con que tiene una tendencia piramidal»<sup>39</sup>. Como esta oportunidad le fue denegada en la Sala de los Abencerrajes, Murphy inventó aquí su propia «entrada principal», abriendo un gran vano que permite ver la totalidad del interior (figs. 17 y 20). La apertura de este vano establece distintos niveles de altura, pues marca un primer nivel elevado, mientras que las galerías laterales marcan un segundo nivel más bajo. El resultado es una división piramidal del espacio (siguiendo los principios del gótico piramidal) que transforma a los Abencerrajes en una sala de mayor altura y extensión. En la Alhambra real, es imposible ver la Sala de los Abencerrajes tal y como Murphy la representa ya que, si el visitante se sitúa en la posición desde la cual Murphy tomó esta vista, no verá ni la cúpula, ni las ventanas, ni tampoco parte de la decoración superior, sino solamente la parte inferior de la pared. Ello es debido a que, de hecho, un arco de acceso a la sala (de altura similar a los laterales) sustituye al gran vano de Murphy.

La impresión general que produce esta ilustración de los Abencerrajes recuerda la disposición interior de una iglesia: la cúpula de la sala correspondería al ábside central, y las pequeñas galerías a las naves laterales. Obsérvese que, mirando el gran arco de entrada, parece como si el espacio continuara extendiéndose hacia el espectador más allá de aquél, a la manera de una nave central. Murphy logró así solucionar con éxito uno de los problemas con los que se enfrentaba el artista a la hora de representar una visión general de una sala del interior del palacio. Por ello, no sorprende que otros viajeros copiaran esta solución. Curiosamente, David Roberts, entre otros (como por ejemplo el francés Taylor), también abrió un arco inmenso de acceso a los Abencerrajes, pero fue más lejos que Murphy al convertir el arco de medio punto en uno apuntado y ligeramente de herradura, probablemente con objeto de dar un aire todavía más «gótico» al conjunto.

El origen remoto de esta tendencia general a lo apuntado del gótico se encuentra, según Murphy, en el arte oriental, concretamente en las pirámides de Egipto. Si comparamos el frontispicio del volumen gótico *Batalha* (fig. 21) con el de *Arabian Antiquities* (fig. 22), observamos que ambos títulos están rotulados dentro de una pirámide, una forma que, el autor parece dar a enten-

---

<sup>39</sup> J. C. Murphy, *Batalha*, pág. 3.

der, era común en ambos estilos. De hecho, así debió entenderlo, por cuanto su interpretación de la Alhambra responde, como ya hemos visto, a los principios de la arquitectura que él llamó apuntada o piramidal. No de otro parecer fue el biógrafo Thomas Hartwell Horne, a quien se debe la introducción y los comentarios que acompañan a las ilustraciones de Murphy en *Arabian Antiquities*. Horne también participó en el volumen *The History of the Mahometan Empire in Spain*, en donde, a propósito de las láminas de Murphy, afirma que la Alhambra, «considerada por algunos eminentes escritores como progenitora del llamado estilo gótico, se distingue por... [entre otras características] los nervios de arranque o las molduras de las ojivas, sencillas o multiplicadas, que sujetan los arcos, los cuales descendiendo sobre las columnas, o paran allí, o descansan sobre consolas o fijadores»<sup>40</sup>. Términos tales como *nervios* y *ojivas*, claramente relacionados con el vocabulario gótico, podrían describir las falsas columnas formadas por los mocárabes de la cúpula de las Dos Hermanas (fig. 15).

Al igual que Murphy, el pintor David Roberts representó una Alhambra irreal. En las ilustraciones para *The Tourist in Spain* (1835) de Roscoe, Roberts no sólo distorsionó las dimensiones de la Alhambra, sino que, de hecho, transformó la arquitectura. Encontramos un buen ejemplo en su grabado de la Sala de los Reyes (fig. 23). Aquí las figuras humanas aparecen también a escala reducida; los arcos moros se han amplificado y su tendencia apuntada se ha acentuado. En el caso real (fig. 24), hay un tramo de pared que va de la clave del arco hasta el inicio de la cúpula. Roberts ha sustituido esta pared por el espacio del arco, cuyo vano ha engrandecido siguiendo los principios de la arquitectura gótica. Por otra parte, Roberts ha extendido la longitud de la Sala considerablemente, creando una ficción de infinito. Una breve comparación entre este grabado y otro de la misma sala confirma la peculiar percepción de Roberts. El arquitecto y restaurador de la Alhambra, Rafael Contreras y Muñoz (1826-1890), muestra una visión muy diferente en su *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada...* (1878). Evidentemente, aquí Contreras introdujo la figura de un árabe con

---

<sup>40</sup> T. H. Horne, «Architecture of Arabians» en *The History of the Mahometan Empire in Spain*, por John Shakespear y otros, Londres, 1816, páginas 288-289. Horne defiende la teoría del origen sarracénico del gótico como ciertamente la *más probable* (la cursiva es de Horne).



objeto de darnos una idea correcta de las proporciones de la Sala de los Reyes. Éstas contrastan enormemente con las de Roberts, pues este último readaptó la arquitectura de la Alhambra de acuerdo con los principios sublimes de Burke, quizá animado por sus propios colegas y compatriotas. Cuando Roberts estaba en España, recibió una carta de David Wilkie que decía: «La Alhambra, si es que puede ser pintada, inspirará tu mano con las más elevadas pretensiones. Después de todo lo que hemos oído y leído, delega en tu arte el darnos una idea de la apariencia visible de esta romántica fortaleza»<sup>41</sup>.

Desde luego, los que esperaban una representación visual de lo que habían leído la encontraron en las ilustraciones de Roberts. Así lo hizo, por ejemplo, Roscoe, cuyo texto, como ya indicamos, versa sobre la caída de Granada. Aunque probablemente nunca visitó la Alhambra, Roscoe estaba evidentemente familiarizado con las dimensiones reales del palacio, pues, nos dice, su efecto, más que «grandioso», es «elegante». Sin embargo, al describir el grabado de la Sala de los Reyes, Roscoe, quizá en defensa de las licencias artísticas de Roberts, afirma que tiene un aire *sombrío e imponente* del que normalmente carece la arquitectura mora. El mismo Roscoe refleja este carácter «imponente» con su narración romántica e imaginativa, a través de la cual crea una atmósfera de misterio y terror que convierte a la Alhambra en un escenario propio de una novela gótica: «Es allí [en la Sala de los Reyes y Patio de los Leones] donde frecuentemente ocurren extraños sucesos, desde sonidos indescriptibles hasta luces repentinas, así como otras inquietantes apariciones... Se han visto procesiones de sombras de los antiguos guerreros moros... y de... monjes franciscanos portando cirios...»<sup>42</sup>.

Las interpretaciones góticas que Roberts hizo de la arquitectura hispanomusulmana distaban mucho, es claro, de ser inocentes. Prueba de ello es el hecho de que Roberts alterase otras arquitecturas bajo otras interpretaciones estilísticas siempre que lo creyó conveniente. Tal hecho se ilustra mediante la comparación entre sus grabados de la Alhambra y los que hizo de la Mezquita de Córdoba. En ambos encontramos ecos de sus trabajos en el teatro de Drury Lane (Londres), donde ofició como pintor de decorados. Pero mientras que en la Sala de los Reyes

<sup>41</sup> Carta de David Wilkie a David Roberts, Brighton, 28 de enero, 1833, en: James Ballantine, *The Life of David Roberts*, Edimburgo, 1866, pág. 46.

<sup>42</sup> T. Roscoe, *The Tourist in Spain*, I, pág. 260.

manipula la arquitectura desde un punto de vista goticista, en la Mezquita de Córdoba lo hace desde una perspectiva clasicista, simulando una basílica romana (cfr. figs. 25 y 26). El mismo Roberts pensó que la Mezquita de Córdoba estaba levantada sobre un antiguo templo romano, advirtiendo, en especial, la presencia de capiteles corintios<sup>43</sup>. En estos dos ejemplos citados (Mezquita de Córdoba y Sala de los Reyes) sus manipulaciones están deliberadamente dirigidas a dar una visión gótica o clásica de la arquitectura según sean unas u otras las ideas preconcebidas con que se perciba el edificio. La visión de la Mezquita como basílica romana, y la de la Alhambra como edificio gótico, coincide con la de Horne. Conviene explicar que, para este teórico, la arquitectura hispanomusulmana comprendía tres diferentes períodos. El período inicial se correspondería con los primeros ejemplos arquitectónicos de los musulmanes en España, realizados a imitación de las basílicas romanas; según Horne, los moros o bien aprovecharon los viejos materiales, o bien imitaron las basílicas. El edificio más característico de este primer período está representado por la Mezquita de Córdoba. El segundo período tiene su exponente máximo en la Alhambra, que Horne relaciona, como ya se ha visto a propósito de Murphy, con el gótico. El tercer período va de finales del siglo XIII hasta el declive del poder musulmán en España, y se distingue por la mezcla del estilo moro con el italiano, entonces recién importado<sup>44</sup>.

Evidentemente, las distorsiones que venimos comentando no pasaron desapercibidas para los contemporáneos de Horne. Richard Ford, por ejemplo, consideró que las láminas de Murphy eran «indignas siquiera de la más ligera crítica a causa de su flagrante inexactitud»<sup>45</sup>. Ford, es cierto, había establecido algunos paralelos entre la arquitectura mora y la gótica, mas ello no influyó de ningún modo en su percepción real de la Alhambra<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Carta de David Roberts a Hay, Córdoba, 30 de enero, 1833, en: J. Ballantine, *op. cit.*, pág. 47.

<sup>44</sup> Para los tres períodos de la arquitectura mora en España cfr. T. H. Horne, «Architecture of Arabians», *op. cit.*, págs. 287-288.

<sup>45</sup> R. Ford, *Manual*, pág. 131.

<sup>46</sup> Recuérdese su comentario acerca del Patio de los Leones (cfr. nota 15 *supra*). Del Salón de los Embajadores escribió además: «Las ventanas... están tan hundidas que parecen gabinetes o capillas laterales de una catedral», (*op. cit.*, *supra*, pág. 126). Esta descripción coincide con la interpretación visual que Murphy hace del Salón de los Embajadores en su *Arabian Antiquities*.

Resulta tentador relacionar estas distorsiones con cierto sector romántico exclusivamente británico. Aunque la teoría sarra-cénica del gótico corrió, en general, por toda Europa, fue quizá en Gran Bretaña donde se le dio más crédito, como queda ilustrado por los casos de artistas tales como Roberts y Murphy. Por ello, Theophile Gautier (1811-1872), toda una figura representativa del romanticismo francés, advirtió en su visita a la Alhambra: «los grabados y numerosos dibujos ingleses que han sido publicados del Patio de los Leones, transmiten una idea francamente falsa e inacabada de éste; casi ninguno acierta a dar las proporciones oportunas y, en consecuencia... sugieren la idea de un monumento de mucha más importancia»<sup>47</sup>. También los viajeros británicos de épocas posteriores se desilusionaron al ver en vivo el palacio nazarí. Muchos de ellos, tras conocer la Alhambra a través de los grabados de Murphy y Roberts, advirtieron contrariados que los patios y salones eran más pequeños de lo que esperaban<sup>48</sup>.

Los grabados de Murphy y Roberts, al obtener una amplísima difusión en Gran Bretaña, hicieron tópica una determinada estampa de la Alhambra. Roberts, por ejemplo, vendió a precios muy considerables sus obras en torno a la fortaleza granadina. El tercer marqués de Lansdowne, Henry Petty-Fitzmaurice (1780-1863)<sup>49</sup>, le encargó una vista general de la Alhambra de medidas tan extraordinarias que el pintor tuvo que alquilar una habitación especial para instalar el lienzo. El cuadro, destinado a decorar la villa de Lansdowne en Bowood, costó la cantidad de 315 libras<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> T. Gautier, *Wanderings in Spain*, Londres, edición de 1853, pág. 185. La primera edición francesa de este libro apareció en París en *La Presse*, publicándose en series entre el 22 de marzo y el 30 de septiembre de 1840. Esta serie se continuó en *Revue de Paris* (17 al 31 de enero, y 17 de octubre de 1841) y en *Revue des deux Mondes* (15 de julio y del 15 de agosto al 1 de noviembre de 1842, y del 1 de enero, 1843). Estos artículos fueron reimprimados en 1843 con el título de *Tras los montes* (París) y, en 1845 con el de *Voyage en Espagne* (París) con algunas modificaciones.

<sup>48</sup> Cfr. por ejemplo: M. B. B. Edwards, *op. cit.*, pág. 179; y L. Tenison, *op. cit.*, pág. 60.

<sup>49</sup> D. Roberts dedicó a Henry Petty-Fitzmaurice su *Picturesque Sketches in Spain*, Londres, 1837.

<sup>50</sup> Aunque «Vista general de la Alhambra» (título del cuadro de Roberts) estaba destinado para decorar la mansión de Bowood, acabó decorando la casa del marqués en Berkeley Square (Londres), cfr. Helen Guiterman, *David Roberts R. A. (1796-1864)*, Londres, 1978, pág. 6. Sobre D. Roberts, véase además: Katherine Sim, *David Roberts. A Biography*, Londres, 1984.

En 1835, Roberts vendió una vista de la Alhambra a Lord Northwick por 52 libras y 10 chelines, y otra del Patio de los Leones al entonces ministro bávaro en Londres, el conde Jennison, por 31 libras y 10 chelines<sup>51</sup>. Durante el verano de 1836, estuvo diseñando un diorama del Patio de los Leones que por desgracia no llegó a terminar, pero que nos da una idea de la fama e importancia que ambos, pintor y edificio, estaban cobrando entonces.

En 1835, recordemos, apareció *The Tourist in Spain*, con texto de Roscoe e ilustraciones de Roberts. Este volumen, publicado por Jennings dentro de la colección *The Landscape Annual*, tuvo un éxito enorme. Cada año, en esta colección se publicaba un volumen correspondiente a un país, por lo que al dedicar una monografía a Granada para el año 1836, tuvo que dedicar otro volumen al resto de España, al año siguiente. El interés británico por Granada queda además evidenciado por la venta de ejemplares. En la primera edición se vendieron 5.000, y otros 2.000 en la siguiente. Jennings, aprovechando la fama de la Alhambra, vendió las ilustraciones de Roberts, separadas del texto, a 40 libras cada una, lo que refleja el mercado existente en torno a la imagen del palacio nazarí. A este éxito comercial le acompaña la crítica artística. Las de *The Atheneum*, uno de los periódicos más influyentes en materia artística, son especialmente reveladoras desde el punto de vista que venimos tratando: «Roberts es eminente como delineante de arquitectura, y su conocimiento de la perspectiva le permite crear esa apariencia de magnitud tan esencial a la sublimidad de un edificio imponente...»<sup>52</sup>.

Los grabados de Murphy también tuvieron una gran distribución. Su Patio de los Leones, por ejemplo, ilustró el artículo sobre la Alhambra en una de las obras de más difusión entonces, *The Penny Encyclopaedia* (vol. I, 1835). Por si fuera poco, siguiendo la costumbre de la época, estos grabados fueron copiados por otros, quienes, claro está, incurrieron en las mismas distorsiones. En 1864, el grabador W. S. Wilkinson, especializado en paisajes arquitectónicos, plagió el grabado del Patio de los Leones de Murphy para ilustrar el libro del famoso autor de

<sup>51</sup> Para las ventas de D. Roberts sobre temas españoles cfr. Ballantine, *op. cit.*, págs. 72 y ss. Roberts también vendió a Artaria of Manheim un cuadro titulado «Casas viejas en el Darro, Granada» por 36 libras 5 chelines, y otro titulado «Torre mora en el puente de Córdoba» en Liverpool por 52 libras y 10 chelines.

<sup>52</sup> *The Atheneum*, 1836, citado por J. Ballantine, *op. cit.*, pág. 74.

cuentos infantiles Hans Christian Andersen (1828-1883), *In Spain* (s.a.). Wilkinson, que conocía perfectamente las medidas reales de la Alhambra (pues grabó, como se verá más adelante, para Owen Jones algunas planchas), se limitó a variar las luces y los personajes de la ilustración de Murphy. Por lo tanto, representó también las proporciones distorsionadas.

### *El morisco-gótico ¿una actitud ecléctica?*

Los viajeros y artistas que divulgaron el estilo hispanomusulmán bajo el efecto de la citada interpretación, extendieron el significado de «lo gótico» a un período histórico, el medieval, en el que tanto cabía una catedral como un palacio moro. Ambos se consideraron estrechamente vinculados, en tanto que conmovían al espíritu de la misma manera. Así lo dejó traslucir el viajero George Cayle, cuando, por ejemplo, comparó a la Alhambra con el Castillo de Windsor<sup>53</sup>. Los escritores decimonónicos veían una relación entre la cruz cristiana y el estandarte musulmán, en tanto que ambos eran símbolo del pasado medieval. Tal es el caso de Murphy, cuando ilustró su vista general de la Alhambra, en donde un monje señala (probablemente al propio Murphy retratado como un dibujante que, sentado al lado de una cruz cristiana, está tomando apuntes del paisaje) hacia la fortaleza de la Alhambra. De la misma manera, Sir Walter Scott unió en *The Talisman* (1825), y a través de los personajes de Kenneth y Sheerkorhf, lo musulmán con lo cristiano bajo el código de la caballería.

Bajo este prisma, el arquitecto Hungerford Pollen (1820-1902) construyó la Iglesia de Saint Mary en Rhyls (norte de Gales) en 1863. Junto a la decoración celta, y dentro del contexto religioso cristiano de esta iglesia, Pollen decoró, con vaciados de yaserías de la Alhambra, un friso que recorría la totalidad del edificio<sup>54</sup>. Esta aplicación de decoraciones nazaríes en con-

<sup>53</sup> George J. Cayle, *Las Alforjas or the Bridle Roads of Spain*, Londres, 1853 (véase edición de 1856, pág. 196); y R. Ford, *Manual*, pág. 101.

<sup>54</sup> Para John H. Pollen, cfr. Anne Pollen, *John Hungerford Pollen*, Londres, 1912; y Michael Darby, *The Islamic Perspective*, Londres, 1983, pág. 71. Para otro ejemplo donde se mezclan los ambientes musulmanes y cristianos cfr. mi artículo «The "Arab cathedrals"...», *op. cit.*, págs. 560-563.

En el ámbito francés cabe destacar el ejemplo de Viollet-le-Duc, quien diseñó murales alhambrescos para recubrir la capilla de Notre-Dame de París. Estos diseños pueden verse hoy en el Museo d'Orsay (París).

textos cristianos (iglesias normalmente) parece que fue frecuente. La fábrica de Gibson en Newcastle-on-Tyne presentó en *The Great International Exhibition*, celebrada en Londres en 1851, un diseño para vidrieras donde se advierten caracteres de estos dos estilos. Por una parte, la zona interior está decorada con motivos cristianos y muestra, además, hojas de acanto que recuerdan a las del nazarí. El borde, por otra parte, está decorado con un tipo de ornamentación claramente inspirada en motivos que en el XIX británico se identificaron con la Alhambra<sup>55</sup>.

Fuera ya del contexto religioso, este eclecticismo fue también frecuente en la arquitectura y artes aplicadas. Dos de los frontispicios que ilustran *The Ancient Spanish Ballads*, son obra de Owen Jones y recogen la visión romántica de la Edad Media que Scott había hecho célebre. Mientras el frontispicio que anuncia el título del libro está inspirado en las yaserías de la Alhambra, el que anuncia el capítulo de «Historical Ballads» presenta un diseño neogótico (figs. 27 y 28). En este mismo volumen, Jones fue más allá de la simple yuxtaposición de estilos y, en el intento de crear uno nuevo, propiamente decimonónico, se aventuró a mezclar gótico y nazarí en una sola ilustración que da paso al capítulo de *Romantic Ballads* (fig. 29). Aquí, la escritura en caracteres góticos está rodeada por un borde cuyas decoraciones se inspiran en la Alhambra mientras que la atmósfera del conjunto evoca los manuscritos medievales ilustrados.

A la vista de estos ejemplos en los que lo gótico y lo moro se hibridizan deliberadamente, cabe pensar que el eclecticismo de la arquitectura y artes decorativas del XIX posee, en este caso, una dimensión nueva puesto que, mezclando uno y otro estilo, no se hacía, al fin y al cabo, más que combinar estilos pertenecientes a una misma familia.

Por último, resta por explicar el término de «morisco-gótico» surgido durante el siglo XIX para denominar este específico eclecticismo. La mansión de Eaton Hall (Cheshire), hoy reconocida sin ninguna duda como gótica<sup>56</sup>, fue descrita por un contempo-

---

<sup>55</sup> Para la vidriera de Gibson cfr.: *The Art Journal Illustrated Catalogue on the Great Exhibition, 1851*, Londres, 1851.

<sup>56</sup> Esta mansión fue remodelada hacia 1804 por el arquitecto orientalista William Porden (h. 1775-1822), autor del interior de los reales establos de Brighton (1803-1808) de claro estilo islámico; cfr. M. Darby, *Islamic Perspective*, página 20; P. Conner, *Oriental Architecture in the West*, Londres, 1979, págs. 131-136; H. M. Colvin, *op. cit.*, pág. 653; y H. D. Roberts, *History of the Royal Pavilion*, Londres, 1939.

ráneo como «morisca-gótica»<sup>57</sup>. Ello sugiere que los conceptos importados a Gran Bretaña por los viajeros que visitaron España, eran suficientemente conocidos para acreditar tal término. Recuértese, además, que algunos de estos viajeros describieron la Alhambra como gótica porque, así mismo, traían consigo un concepto de «lo gótico» que hacía referencia a su pretendido origen sarracénico. De ahí que los viajeros se sintieran llamados a «mejorar» (según ellos) la arquitectura hispanomusulmana, transformando la belleza de la Alhambra de acuerdo con unos cánones que infundían «lo sublime» del gótico en lo moro.

---

<sup>57</sup> Joseph Farrington, *The Farrington Diary*, Londres, 1922-1928, III (1924), capítulo correspondiente a 1804, pág. 7.

## CAPÍTULO IV

### OWEN JONES Y LOS PRIMEROS ESTUDIOS ANALÍTICOS

El primer intento de elaborar un estudio serio de la Alhambra se debe a la Academia de San Fernando de Madrid. En el debate de 1756, Ignacio de Hermosilla expuso su preocupación por conservar los retratos de los reyes moros de Granada aún visibles en algunas paredes de la Alhambra. Antes de restaurarlos, y como solución inmediata, propuso que se realizaran copias con el fin de preservarlos. A tal efecto, el pintor granadino Diego Sánchez Sarabia trabajó en la Alhambra hasta 1766, levantando, además, los planos del palacio y dibujando sus decoraciones e inscripciones<sup>1</sup>. La Academia quedó tan impresionada con los dibujos de Sarabia que, en agosto de 1766, decidió publicarlos en un libro de grabados cuya elaboración encomendó a Manuel Salvador Carmona, Jerónimo Antonio Gil, José Murquía y Joaquín Ballester.

Antes, sin embargo, José de Hermosilla debía revisar el trabajo de Sarabia, para lo cual abandonó Madrid el 28 de septiembre de 1766 en compañía de sus discípulos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal. Éstos, considerando que la versión de Sarabia no era lo suficientemente precisa, decidieron levantar los planos

---

<sup>1</sup> Para Diego Sánchez Sarabia, cfr.: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*, Madrid, 1800, IV, pág. 341; Claude Bedat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808*, Toulouse, 1974, págs. 387 y ss. Quiero dar las gracias a Victoria Soto por haberme proporcionado los datos citados en esta última publicación.

Según *Monumentos arquitectónicos de España* (Madrid, 1859-1895, I, pág. 10) hay un manuscrito de Diego Sánchez Sarabia, *Descripción histórica que comprende la delineación de los Reales Alcázares de la ciudad de Granada*, 1761-1762, procedente de los libros que fueron del marqués de la Romana y que pasaron a formar parte de la Biblioteca Nacional (Ms. Vv, 4.º bis).



y decoraciones de la Alhambra de nuevo. El equipo de Hermosilla trabajó con tal rapidez y eficacia que la Academia les encargó hacer lo mismo con la Mezquita de Córdoba. Una vez concluida esta empresa, la expedición regresó a Madrid el 7 de agosto de 1767. Tal es el origen de *Las antigüedades árabes de España*, volumen que, sin embargo, no salió hasta 1780.

Según se dice en la introducción que precede a la obra gráfica, *Antigüedades* se publicó gracias al conde de Floridablanca, el cual, «movido por algunos curiosos, así naturales como extranjeros que les habían hablado de las láminas (...) tomó parte en publicar su publicación, para no hacer esperar más tiempo a los aficionados que deseaban adquirirlas en el estado que estuviesen, sin cuidarse mucho de lo que acerca de esta obra se les quisiese decir»<sup>2</sup>.

En un principio, *Antigüedades* iba a contener una serie de ensayos sobre el modo de construir árabe. Pero al cabo de unos trece años, y puesto que los ensayos no se acababan de escribir, el conde de Floridablanca decidió publicar las láminas «para contentar sin más dilación a los que instan y claman por ellas». Finalmente, se pusieron a la venta «según el orden de sus números y sin otra encuadernación, por considerar que habrá quien las prefiera de este modo para adorno de sus gabinetes o para otros fines».

Una segunda parte de *Antigüedades* se publicó en 1804, y recoge las inscripciones árabes traducidas al español por los bibliotecarios reales Miguel Casiri y, consecutivamente, Pablo Lozano. El objeto del volumen era ofrecer una traslación de las inscripciones de la Alhambra más fiables que las francesas e inglesas que «andan por ahí», y que eran «poco fiables, inexactas, y por lo general arbitrarias»<sup>3</sup>. Nos encontramos con un total de 29 láminas grabadas por Juan Antonio Salvador Carmona y Juan

---

<sup>2</sup> «Introducción» en *Las antigüedades árabes de España*, Madrid, s.a., I. Aunque no está datado, este volumen se publicó hacia 1780. Las citas inmediatamente posteriores pueden encontrarse también en la «Introducción».

<sup>3</sup> «Introducción», *Las antigüedades árabes de España*, Madrid, 1804, II, «Letreros árabigos de la Alhambra», texto de Pablo Lozano. Aquí, Lozano indica que en 1764 se publicaron semanalmente en *Paseos por Granada y sus contornos...*, la traducción de algunas inscripciones árabes realizadas por Josef Romero Iranzo (pseudónimo de P. Juan de Echevarría). Según Lozano, estas inscripciones son muy inexactas y fueron copiadas por autores ingleses tales como Richard Twiss (véase *Travels through Portugal and Spain*, Londres, 1775, Lozano cit., la edición francesa de 1776) y Henry Swinburne (*Travels through Spain in the Years 1775 and 1776*).

Barcelona. Algunas representan rótulos de inscripciones y otros fragmentos de yeserías, alicatados y diferentes motivos decorativos.

En *Antigüedades* predomina el espíritu clásico de la Academia. Sus láminas, por una parte, están dedicadas no sólo al palacio nazarí, sino también, en gran medida, al Palacio de Carlos V. Por otra parte, la actitud puramente académica del equipo de Hermosilla se manifiesta en las representaciones mismas. Éstas tienen como objeto el describir los alzados y planos del palacio nazarí, así como el de dejar constancia de sus medidas y proporciones correctas. Esto es, se renuncia a representar el interior de forma tal que resulta imposible adivinar la riqueza decorativa y la atmósfera que la Alhambra encierra en sus salas. Es verdad que se reproducen algunos detalles decorativos, mas éstos aparecen aislados y descontextualizados del conjunto. Hermosilla abordó su obra desde un punto de vista racional y frío que desnudó a la Alhambra de todas esas cualidades que viajeros y artistas británicos encontraron en ella. Para la mentalidad académica de entonces, la Alhambra debía recibir un tratamiento arqueológico. Éste, ajustado a una escueta descripción, desvirtuó la verdadera imagen del palacio nazarí.

Sin embargo, y a pesar de su espíritu antirromántico, *Antigüedades* tuvo una considerable difusión en el extranjero. En *Travels in Spain*, el barón Jean François Bourgoing, embajador de Francia en Madrid entre 1777 y 1785, aconseja a quien desee obtener una idea de lo que es la Mezquita de Córdoba y la Alhambra, consultar unos grabados que «la corte de España» había mandado realizar de sus monumentos árabes en 1780. Una copia de estos grabados, dice Bourgoing, puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Francia<sup>4</sup>. Seguramente, los grabados mencionados sean los de *Antigüedades*, volumen del que el mismo Bourgoing hizo una copia en 1808 con el título de *Atlas to the Modern State of Spain*<sup>5</sup>. El frontispicio de este volumen evoca

---

<sup>4</sup> Jean François Bourgoing, *Travels in Spain*, traducción de la 3.<sup>a</sup> ed. francesa, Londres, 1808, en John Pinkerton (ed.), *A General Collection of Modern and Contemporary Voyages and Travels*, IX, pág. 563. Sobre la obra de Bourgoing, cfr. además nota 28 del cap. III.

<sup>5</sup> Jean F. Bourgoing, *Atlas pour Servir au Tableau de l'Espagne Moderne*, París, 1803; cfr. la edición inglesa: *Atlas to the Modern State*, Londres, 1808. Quiero dar las gracias a John Bury quien me llamó la atención sobre el volumen de Bourgoing y me dejó su copia de *Atlas to the Modern...*, lo que me permitió examinarlo detalladamente.

fielmente al de *Antigüedades*. Sólo se perciben pequeñas diferencias: los grabados de Bourgoing están en negativo, es decir, lo que en *Antigüedades* aparece a la izquierda en *Atlas* aparece a la derecha; las figuras árabes que pueblan el volumen español se suprimen en el francés; y, finalmente, el rótulo que reza «Antigüedades árabes de España» se ha sustituido por «Entrance of the Alhambra at Granada», induciendo erróneamente al lector a identificar la arquitectura representada en el grabado con la entrada al palacio nazarí. Por lo demás, las láminas restantes siguen con bastante fidelidad a las del equipo de José de Hermosilla.

James Cavanah Murphy conocía también *Antigüedades*, o así, al menos, lo hace pensar el hecho de que este volumen esté citado en la introducción a *The Arabian Antiquities of Spain*, título traducido probablemente del volumen español. Sin embargo, y salvando la mencionada coincidencia, ambos libros tienen poco en común, pues abordan el estudio de la arquitectura hispanomusulmana desde puntos de vista muy distintos. Una de las diferencias inmediatamente perceptibles radica en las ya comentadas vistas de interiores que Murphy tan peculiarmente interpreta y que José Hermosilla tan a propósito elude. Al principio, lo peculiar de las interpretaciones de Murphy debió pasar inadvertido para un elevado número de lectores británicos, quienes, no pudiendo compararlas con otras más verídicas (e inexistentes hasta los años cuarenta), se dejaron guiar por lo que ciertos críticos decían, aceptando de buena fe las láminas del autor. Horne, por ejemplo, animó al lector a confiar en la veracidad de aquéllas al señalar, en el prólogo de la obra, que Murphy decidió ir a dibujar la Alhambra tras ver «las interesantes pero imperfectas descripciones que los anteriores viajeros habían hecho de ella»<sup>6</sup>. Curiosamente, las críticas españolas al volumen de Murphy tampoco detectaron ni las distorsiones que hemos comentado en las ilustraciones de este arquitecto, ni las erróneas descripciones que Horne hizo de la Alhambra basándose en él. Por ejemplo, según la opinión del autor de *Monumentos arquitectónicos de España*, los grabados de Murphy son «buenos» y las observaciones generales que Horne hace respecto a la estructura y arquitectura de la Alhambra, «son dignas de estimarse»<sup>7</sup>. Una opinión esta que, en boca de un español —probablemente fami-

---

<sup>6</sup> T. H. Horne, «Introduction», *Arabian antiquities of Spain*, de J. C. Murphy.

<sup>7</sup> *Monumentos arquitectónicos...*, I, págs. 16-17.

liarizado de sobra con la apariencia real de la Alhambra— resulta chocante.

Comparando los contenidos de uno y otro volumen, vemos que el de Murphy, fiel a su título, se centra exclusivamente en la arquitectura hispanomusulmana, ignorando al Palacio de Carlos V y a la catedral de Granada, ambos incluidos en el volumen de *Antigüedades*. Además, Murphy, aunque al igual que el equipo de Hermosilla incluye planos y alzados, insiste en la descripción de motivos decorativos (prácticamente omitidos en *Antigüedades*), dedicándoles un buen número de láminas. Ya vimos cómo las decoraciones que Murphy dibujó estaban frecuentemente transformadas de acuerdo con los principios góticos que le sirvieron para interpretar la arquitectura de la Alhambra. Ahora bien, las láminas que reproducen la decoración de forma aislada, es decir, descontextualizadas de la arquitectura, no manifiestan esta manipulación. No obstante, hay pequeños detalles añadidos o ligeramente modificados, pero éstos nunca llegan a desfigurar tanto las características reales de la Alhambra. La obra de Murphy ha de verse, pues, como el primer libro británico suficientemente documentado por el que un amplio público tuvo la ocasión de conocer, con más o menos exactitud, el renombrado palacio nazarí.

La introducción de una imagen más real y objetiva de la Alhambra en Gran Bretaña, se debe al arquitecto Owen Jones. En la Alhambra, Jones vio la materialización más perfecta de todo el arte oriental; de ahí su empeño en promover el estilo nazarí como revival alternativo frente a los ya existentes. Jones es, por tanto, un punto clave para entender la extensión, fama y apreciación de la Alhambra en el siglo XIX, máxime cuando su participación en los centros artísticos más importantes (The School of Design, el Museo de South Kensington— ahora llamado Victoria & Albert—, y The Royal Institute of British Architects —RIBA—), así como sus actividades artísticas en el campo de la decoración, arquitectura y litografía, lo convierten en una de las figuras más activas e influyentes de su época.

Empezó su formación como arquitecto con Lewis Vulliamy en 1824<sup>8</sup>. Con él permaneció cinco años, al mismo tiempo que

---

<sup>8</sup> Lewis Vulliamy (1791-1871) estudió en The Royal Academy. Ganó la medalla de plata en 1810 y la de oro en 1813. Visitó Italia, Grecia y Asia Menor. Los dibujos de sus viajes se expusieron en The Royal Academy, donde siguió

estudiaba en The Royal Academy. Fue en esta época, cuando empezó a viajar por el continente (visitando París, Milán, Venecia y Roma). En 1829 regresa a Inglaterra y comienza a trabajar con el topógrafo William Wallen<sup>9</sup> con el que permaneció unos meses de aprendiz. Seguidamente, emprendió un *grand tour* que iba a durar casi tres años. Michael Darby, quien se ha dedicado recientemente a estudiar la obra de Jones y la influencia islámica en las artes del XIX, sugiere que aquél trabajó en la oficina de Wallen precisamente con objeto de adquirir pericia como medidor y dibujante durante su viaje<sup>10</sup>. Sea como fuese, en 1833, se dirigió hacia el Próximo Oriente, visitando Sicilia, Grecia, Turquía y Egipto. Durante su viaje, se interesó especialmente por la arquitectura y decoración árabe, de la que tomó numerosos apuntes que, más tarde, se publicaron en *Views of the Nile from Cairo to the Second Cataract* (1843). En el verano de 1834, acompañado de su amigo, el arquitecto francés Jules Goury<sup>11</sup>, decide visitar Granada, donde permaneció seis meses estudiando la Alhambra. Tras el fallecimiento de Goury a causa de una epidemia de cólera, Jones regresó a Inglaterra. Allí empezó a preparar una publicación que recogería sus esfuerzos para describir el palacio nazarí con la mayor exactitud posible. Los seis meses de estancia no fueron, sin embargo, suficientes para finalizar la tarea: regresó a Granada en la primavera de 1837, completando sólo entonces la colección de dibujos. Éstos se publicaron finalmente con el título de *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra...* (1842-1845); la introducción histórica que acompaña al volumen y la traducción de las inscripciones se deben al arabista español Pascual de Gayangos. Esta obra recoge un total de 104 láminas, la mayoría de ellas a color. La Alhambra y la historia de la cromolitografía se hallan estrechamente ligadas por Jones

---

exponiendo hasta 1838. Fue autor de numerosos edificios y publicó algún trabajo teórico en relación a la arquitectura y ornamentación.

<sup>9</sup> William Wallen, hermano del arquitecto John Wallen (1785-1865). William proyectó la capilla de Newbury, en Berkshire, M. H. Colvin, *op. cit.*,

<sup>10</sup> Michael Darby, *Owen Jones and the Eastern Ideal*, tesis doctoral sin publicar en la Universidad de Reading, Departamento de Bellas Artes, septiembre de 1974, pág. 8.

<sup>11</sup> Jules Goury nació en Landerneau (Bretaña) y estudió arquitectura en París con Leclerc. En 1830 empezó su *Grand Tour*, y hacia 1832 estaba en Grecia trabajando con el arquitecto alemán Gottfried Semper sobre la policromía en los templos clásicos. Semper se separó de Goury en Atenas y este último prosiguió su viaje junto a Owen Jones. Ambos viajaron por Egipto y Siria, y desde Turquía decidieron visitar Granada, cfr. M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 139.

quien, a fin de reproducir mejor las decoraciones del palacio, se convirtió en pionero de la impresión en color. Si bien la impresión de letras en color era una práctica posible desde el siglo XV, la reproducción de cromolitografías fue un proceso mucho más complicado que no se llevó a cabo hasta el primer tercio del XIX. De ahí que fueran muchas las dificultades con las que Jones tropezó a la hora de encontrar un impresor capaz de reproducir sus cromolitografías, tarea que, dadas las circunstancias, decidió hacer él mismo con ayuda de la firma Day & Hage.

*Plans... of the Alhambra* tuvo una amplia difusión en los medios artísticos. De los más de 154 ejemplares que figuran en la lista de suscriptores, por ejemplo, un gran número de ellos estaban destinados a arquitectos de diversas partes del Reino Unido y del extranjero, como es el caso del granadino Salvador Amador. También se distribuyó entre centros artísticos tan influyentes como el Museo Británico y The School of Design. La aristocracia británica (el marqués de Lansdowne y otros trece más) y la francesa (de entre la que destaca el nombre del barón Taylor) adquirieron sus correspondientes ejemplares, un hecho éste a tenerse en cuenta, ya que las láminas de este volumen ofrecían una gran variedad de diseños que posteriormente, como veremos más adelante, inspiraron algunos interiores así como pequeñas construcciones recreativas que resultaron idóneas dentro del contexto de las villas.

Con respecto a los anteriores estudios de la Alhambra, el de Jones presentaba tres novedades. En primer lugar, describía una imagen de la arquitectura y decoración nazarí mucho más real. Con objeto de estudiar los elementos decorativos desde un punto de vista técnico, y para ganar mayor exactitud en sus láminas, Jones sacó un gran número de vaciados en escayola y papel estampado que le sirvieron como guía<sup>12</sup>. A pesar de estas medidas, *Plans... of the Alhambra* no fue vista con buenos ojos por los sectores de la crítica española coetánea. El autor de *Monumentos árabes* que tan benévolo fue con los «errores» de Murphy, se queja ahora de ciertas «incorrecciones» que, según él, llegan a traicionar el carácter genuino de la Alhambra<sup>13</sup>. Pero estas

---

<sup>12</sup> O. Jones, «Advertisement», *Plans... of the Alhambra*, I, Londres, 25 de julio de 1842. Para la colección de vaciados que Jones sacó de la Alhambra, cfr. mi artículo «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert», págs. 215-216, números del catálogo del 37 al 42.

<sup>13</sup> «Constituyen los dibujos el mayor mérito de esta publicación, especial-

incorrecciones son más notorias precisamente en dos de las litografías que Jones no grabó: la de Wilkinson (quien, recordemos, copió el grabado del Patio de los Leones de Murphy para ilustrar el libro de Andersen *In Spain*), en la que el Patio de la Alberca está ambientado con personajes típicos andaluces de la época siguiendo la corriente pintoresca; y la de Thomas Talbot Bury, quien en su «Entrada principal al Patio de los Leones» (fig. 30) interpreta la arquitectura con una buena dosis de exotismo (véase, por ejemplo, el recargamiento decorativo de la fantástica pero irreal solería)<sup>14</sup>. En sus cromolitografías Jones, por el contrario, suprime estas ambientaciones. Su interés, además, no recayó en los interiores, sino en aspectos parciales de la decoración. En ella descubrió, y de ahí su segunda y más importante aportación, un sistema de ornamentación modélico que se propuso difundir entre arquitectos y decoradores como una solución a los problemas estético-plásticos del XIX; un aspecto sobre el que volveremos a insistir más adelante.

La tercera aportación fue la impresión en color. La descripción cromática del palacio fue un hecho esencial pues justificaba ante la historia el uso del color en la arquitectura, algo de lo que Jones era partidario entusiasta. Tras demostrar el arquitecto Gottfried Semper (1803-1879) que los templos clásicos estuvieron policromados<sup>15</sup>, los defensores de la arquitectura blanca (enton-

---

mente por su tamaño y crecido número, en lo cual ninguna otra ha conseguido hasta ahora igualarla, ni aún competir con ella; pero sea por falta de costumbre de copiar este género de adorno, sea por diferente causa, es lo cierto que pierden en las más de las cosas su genuino carácter. A pesar de sus incorrecciones, siempre serán el único testimonio del estado del Alcázar en el tiempo en que se hicieron». *Monumentos arquitectónicos...*, I, pág. 18.

<sup>14</sup> Todas las cromolitografías, fueron realizadas por Jones. Sin embargo, en las litografías intervinieron otros artistas. En el primer tomo, por ejemplo, las láminas: 4 («Vista del Patio de la Alberca desde la Sala de Barca»), 7 («Patio de la Alberca y Sala de los Embajadores»), 17 («Fuente del Patio de los Leones»), y 18 («Sección de la Sala de los Reyes»), se grabaron por W. S. Wilkinson. Además de éste, contribuyeron también los ilustradores: Thomas Talbot Bury, C. Rauch y E. Kennion. Los grabados en plancha de madera y el texto fueron realizados por Henry Vizetelly, quien ya había colaborado con Jones en *Ancient Spanish Ballads*. Sobre las autorías de las láminas y las distintas ediciones de *Plans... of the Alhambra*, cfr. M. Darby, *Owen Jones...*

<sup>15</sup> Gottfried Semper, «On the Study of Polychromy and its Revival», *Museum of Classical Antiquities*, Londres, 1851, pág. 245; sobre la policromía cfr., además, del mismo autor: *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig, 1852, citado por M. Darby en *Owen Jones...* Para Semper, cfr. Nicholas Pevsner,



ces partidarios del clasicismo palladiano) tuvieron que asumir la realidad cromática de los lívidos y marmóreos partenones que, precisamente por su sencillez y pureza, habían representado hasta entonces la belleza, la armonía y la elegancia en la historia de la arquitectura. En este contexto, la obra de Jones jugó un papel importante en la progresiva tendencia a aceptar la policromía en los edificios decimonónicos.

De sus estudios cromáticos se deriva, también, una de sus aportaciones más interesantes para el estudio de la arquitectura nazarí. En base a los restos de pintura que se conservaban en algunas yeserías, creyó deducir los colores que originalmente cubrieron las paredes de la Alhambra. Así, el fondo verde entonces visible en algunas de las yeserías fue, según él, en tiempos, azul. Este cambio de pigmentación se explica a través de dos fenómenos: Por un lado, el azul, al ser un color metálico, se convirtió, con el paso de los años, en verde; y, por otro, los azules y rojos originales, fueron revestidos con morados y verdes por los cristianos en tiempos de Carlos V<sup>16</sup>. Es decir, Jones interpretó todos los verdes y morados que entonces cubrían las yeserías como azules y rojos respectivamente; dos de los tres colores primarios matéricos. El amarillo, el tercero de los primarios, se usó en la Alhambra en su variedad dorada. Los colores de las litografías no eran, por tanto, arbitrarios. Por el contrario, Jones los eligió y distribuyó de acuerdo con una complicada teoría cromática que, según él, los nazaríes habían aplicado originariamente en la Alhambra. Sus ideas, por supuesto, levantaron diversas controversias. Una de las más encendidas surgió a propósito del dorado que, de acuerdo con Jones, en un principio recubría los fustes. Falto de pruebas evidentes (pues desde luego no pudo encontrar ningún resto dorado en las columnas), basó su defensa en lo que él consideraba una percepción lógica de los sentidos. Esto es, los fustes *tenían* que haber sido dorados porque la armonía del colorido total de la Alhambra así parecía requerirlo. Jones concluyó por imputar a los reyes españoles la carencia de pruebas al respecto, afirmando que éstos, ante la dificultad

---

*Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*, Oxford, 1972, cap. XXIV, págs. 252-268.

<sup>16</sup> Cfr. O. Jones, comentario a la lámina XXXVIII, en *Plans... of the Alhambra*, I, cfr. además: O. Jones «On the Decorations Proposed for the Exhibition Building in Hyde Park», conferencia leída en The Royal Institute of British Architects, 16 de diciembre, 1850, págs. 9-10.



de restaurar los fustes devolviéndoles su dorado original, decidieron limpiarlos. Sorprendentemente, el mismo Jones introdujo en su obra un poema que comparaba las columnas de la Sala de las Dos Hermanas iluminadas por los rayos del sol, con perlas, lo que contradecía su propia teoría.

*Plans... of the Alhambra*, no cabe duda, abrió una nueva etapa. Frente a la imagen altamente romantizada que viajeros y artistas extendieron del palacio nazarí hasta bien entrados los años cuarenta, Jones presentó una Alhambra más real. Por primera vez, estudió de forma analítica su arquitectura y decoración, sin que, por ello, incurriese en la frialdad y academicismo que, como vimos, caracterizó a *Antigüedades*. Por el contrario, la gran vistosidad de sus cromolitografías, en sí mismas novedosas, ayudó a difundir la obra por toda Gran Bretaña. A partir de su publicación, cualquiera podía hacerse una idea muy aproximada del palacio sin tener la necesidad de viajar a Granada. La fisonomía de la Alhambra quedó entonces enormemente extendida, lo que tuvo resultados inmediatos en el campo del diseño y ornamentación.

Por último queda añadir que, si bien Jones prescindió de esas «asociaciones mentales» de las que hablaba Price y que tan bellas, pintorescas, mágicas y sublimes representaciones de la Alhambra inspiraron, su aproximación está todavía vinculada al romanticismo. Un romanticismo que, no obstante, absorbió las nuevas tendencias de la segunda mitad del siglo: Por un lado, la búsqueda de un «estilo ideal» capaz de sustituir los historicismos artísticos que invadían las artes, y en especial la arquitectura de la época; y, por otro, el apoyo a la integración del arte en las actividades industriales. Esta última tendencia, basada en lo que podríamos llamar un «idealismo progresista», defendía la incorporación de la máquina al proceso de producción artístico; un aspecto que, como veremos más adelante, se abordó mediante la adaptación del sistema decorativo de la Alhambra a las necesidades de la nueva sociedad industrial.

### *The Grammar of Ornament*

Además de sus actividades como arquitecto y litógrafo, Jones ejerció una importante labor docente centrada fundamentalmente en The School of Design, uno de los centros artísticos más activos de Gran Bretaña, del que hablaremos más detalladamen-

te en su momento. Baste señalar por ahora que el principal esfuerzo de este centro fue el de elaborar una serie de normas decorativas que fueran adecuadas a las exigencias de los objetos de producción industrial. Estas normas, una vez elaboradas, se codificaron en manuales o gramáticas del ornamento a través de las que el alumno aprendía el vocabulario necesario para diseñar y decorar un objeto artístico.

El manual más influyente dentro y fuera de The School of Design fue *The Grammar of Ornament*, publicada en 1856 por Jones quien, consciente del movimiento historicista por el que atravesaban las artes, quiso luchar en contra de los usos y abusos de las formas del pasado para detener el manejo indiscriminado de los revivals en arquitectura y ornamentación. Con esta finalidad, analiza una selección de los que, a su parecer, fueron los mejores tipos de ornamentos a lo largo de la historia; a saber: el de las tribus salvajes, el egipcio, el asirio y persa, el griego, el pompeyano, el romano, el bizantino, el árabe, el turco, *el moro*, el indio, el hindú, el chino, el celta, el medieval, el renacentista, el isabelino y el italiano.

Aunque cada uno de estos 19 estilos presenta unos rasgos y características peculiares que los diferencian entre sí, todos, según Jones, están gobernados, en mayor o menor medida, por una serie de leyes generales sistematizadas en 37 principios. Estos principios son los que rigen la estructura y el color del ornamento «auténticamente bello». El grado de perfección dependerá del rigor con el que un estilo siga dichos principios y, puesto que Jones los elaboró partiendo del sistema decorativo y cromático de la Alhambra, el moro (como él lo llama) fue, a su juicio, el más perfecto de todos.

En *The Grammar of Ornament* Jones tenía un objetivo doble. Por una parte, pretendía, como ya advertimos, frenar el uso de fórmulas historicistas. Para ello, esperaba que el artista copiante, al analizar los estilos ornamentales modélicos, se diera cuenta de cuáles eran las cualidades estéticas que los hacían tan atractivos y, por tanto, de cuál era la razón por la que, a menudo, eran imitados. Por otra parte, pretendía que el artista aprendiese aquellos 37 principios estructurales y cromáticos para, en base a ellos, crear un sistema ornamental nuevo y «auténticamente bello». De esta forma, muestra la vía correcta por la que acceder a una nueva belleza que, aún siendo propia de las necesidades de la época, no ignore, por ello, los estilos del pasado pues éstos son fuentes de conocimiento para el artista del presente: «Sería un

acto de extrema estupidez», advierte Jones en su prefacio, «intentar construir teorías de arte, o configurar un estilo independientemente del pasado. Significaría rechazar de repente las experiencias y el conocimiento acumulado de miles de años». No debemos imitar ciegamente los estilos del pasado, pero sí que debemos utilizarlos «como guías para encontrar el camino verdadero».

*The Grammar of Ornament* fue uno de los tratados teórico-artísticos más importantes del XIX, prueba de ello fue la influencia que ejerció particularmente en Francia<sup>17</sup> y en el pensamiento centroeuropeo. Así por ejemplo, el concepto de *Kunstwollen* (voluntad artística) propuesto por Alois Riegl (1858-1905) parte de las bases analíticas de Jones, un autor que Riegl conocía a fondo y que cita a menudo en su obra magistral *Problemas de estilo* (Berlín, 1893). En *The Grammar*, Jones, como después hará en *Abstracción y naturaleza* (1908) el seguidor de Riegl, Wilhelm Worringer, yuxtapone dos binomios alrededor de los cuales girará toda la problemática estética de la segunda mitad de siglo. Por una parte, se analiza el formado por los conceptos de Arte/Naturaleza. El Arte, según Jones, se inspira tanto en el ingenio artificial del hombre, responsable de los estilos artísticos, como en la observación directa de la Naturaleza. De ahí que la obra concluya con un capítulo dedicado a la flora natural por el que se pretende demostrar que las mismas leyes que rigen los mejores estilos, regulan también la estructura de las formas naturales. El segundo binomio compuesto por Naturaleza/Abstracción, por otra parte, no llegará a resolverse como el anterior; por el contrario, como veremos más adelante, bipolarizará las manifestaciones artísticas radicalizándolas a favor de una u otra tendencia.

Jones deja bien claro en su *Grammar* que la función del arte no es la de imitar al mundo sino la de *representarlo* a través de formas capaces de comunicar una imagen, si es que se trata de un objeto natural, en cuyo caso se abstraerán los caracteres esenciales hasta conseguir una representación convencional: «Ni

---

<sup>17</sup> Siguiendo la línea de Jones, también se escribieron gramáticas del ornamento en Francia (cfr., por ejemplo, A. Racinet, *Polychromatic Ornament*, edición inglesa, Londres, 1873 y C. Blanc, *Grammaire des arts décoratifs*, 1883). Entre otros trabajos franceses inspirados en la obra de Jones pueden citarse: Prisse d'Avennes, *L'Art Arabe*, 1867, que inspiró a su vez *Les Arts Arabes et le Trait Général de l'Art Arabe* (1873), obra de Jules Bourgoing que fue traducida al inglés con el título *The Decorative Art of Arabia* y un prólogo de Viollet-le-Duc.

las flores, ni ningún objeto natural», advierte, «deben ser usados como ornamento; sólo pueden usarse representaciones convencionales basadas en ellos, que sean suficientemente sugestivas como para comunicar a la mente la imagen deseada» del objeto que van a decorar (ley 13<sup>18</sup>). Por consiguiente todo ornamento debe estar construido a partir de una estructura geométrica (ley 8).

Para Jones, el sistema decorativo que mejor abstraigo las leyes naturales, fue el de la Alhambra. En ésta, el ritmo ornamental se ordena a partir de la estructura vegetal. Por ejemplo, el principio por el cual todas las líneas parten radialmente de una línea tallo madre (dividiendo la superficie de tal forma que cada una de las áreas sea proporcional a la totalidad) se inspira en la fisonomía de la hoja de castaño. Igualmente, de la misma manera que se reparte la savia por una hoja de viñedo, el ornamento se extiende regularmente por la superficie a través de las ramificaciones que parten de la línea o tallo madre (ley 11). La ley por la que todas las líneas curvas del ornamento deben unirse tangencialmente a otras (ley 12), también está inspirada en la naturaleza. Este principio, al que Jones denomina «melodía de la forma», se observa, por ejemplo, en la estructura de la pluma de un ave, y es el que realmente da encanto y gracia al ornamento. Pero el que él denomina «auténticamente bello» está, además, gobernado por otras leyes estructurales y cromáticas que aparecen expuestas en *The Grammar* bajo una serie de principios ópticos y psicológico-perceptivos que determinan la proporción y armonía del ornamento (ley 3); cualidades, estas dos últimas, esenciales a la belleza y que, según Jones, resultan del reposo que la mente experimenta al percibir un objeto artístico en el que las necesidades del ojo, del intelecto y de las emociones están debidamente satisfechas (ley 4). Lo cual se logra a través de lo que él llama la *armonía de la forma*, un principio que se rige mediante el balance adecuado entre lo recto, lo inclinado y lo curvo (ley 10) o lo que es lo mismo, entre el cuadrado (generado por la recta), el triángulo (producto de la inclinada) y el círculo (continuación de lo curvo). Jones parece establecer, por tanto, una conexión entre las vías del conocimiento humano (el ojo, el intelecto y las emociones) y las tres figuras primarias. Éstas, podríamos aventurar, son indelebles en tanto en cuanto juntas representan «el todo armónico» (es decir, lo que Jones llama «belleza auténtica»), lo

---

<sup>18</sup> Las leyes pueden encontrarse en el apéndice I, págs. 177 y ss.

que curiosamente recuerda a la imagen Zen del cosmos representado por un triángulo, un círculo y un cuadrado entrelazados.

La armonía de una estructura ornamental, tal y como se demuestra en *The Grammar* a través de diagramas, requiere, en efecto, la presencia de las tres figuras primarias. El que se reproduce en la lámina 2 (diagrama A) presenta una superficie monótona decorada sólo a base de líneas rectas. El diseño del diagrama B es más armónico porque ha añadido a su superficie otras líneas, las que inducen al ojo a tomar una dirección angular. Finalmente, en el diagrama C, junto a las ya existentes tendencias (la rectilínea de A y la angular de B), figura la curva, consiguiéndose así el reposo visual perseguido; lo mismo ocurre en los diagramas D, E y F de estructura triangular. Jones ilustra este principio mediante una de las yeserías más típicas de la Alhambra (fig. 31). Aquí, las líneas horizontales, perpendiculares y diagonales están contrarrestadas por círculos de tal forma que, la tendencia del ojo a ir en una de las direcciones es inmediatamente corregida por las líneas que dan la tendencia opuesta. Así, aquí el ojo se explaya en el motivo geométrico sin detenerse en ninguna dirección en particular, como ocurría en las composiciones pintorescas que Lewis realizó de la Alhambra.

Los mejores estilos ornamentales son, además, según Jones, aquellos que cambian gradualmente de una línea decorativa a otra, de tal forma que la transición de la primera a la segunda sea poco pronunciada; en el diagrama A (lám. 3), por ejemplo, la transición dejaría de ser agradable si el quiebro fuese demasiado profundo como ocurre en B. En este caso, el ojo en vez de seguir la curva gradualmente hacia abajo (como ocurre en C), tiende hacia los lados, como ocurre en D. Este principio explica otro por el cual se rige la curva nazarí. Los ornamentos de este estilo están basados en complicadas curvas cónicas, por lo que las líneas disimulan su curvatura aproximándose a la recta, evitando así la tendencia circular. Por el contrario, en los períodos de decadencia artística, el uso frecuente del compás originó composiciones de gran simplicidad en las que el círculo se mostraba con demasiada evidencia.

Para Jones, la Alhambra ilustraba, además, uno de los principios estructurales más interesantes, el que se refiere a la división del ornamento. En las yeserías, las líneas que van corriendo onduladamente una a partir de la otra, se dividen y subdividen sucesivamente para decorar los intersticios de la superficie. Mediante este principio los detalles decorativos se mantienen cohe-

rentes con respecto al trazado estructural, lo que permite percibir con claridad las líneas generales del diseño cuando se observan las yeserías desde lejos. A medida que nos acercamos, los detalles van apareciendo, por lo que, a corta distancia, vemos motivos decorativos que antes fueron inadvertidos (ley 7); es decir, el ornamento está diseñado para que lo vayamos percibiendo gradualmente, conforme nos aproximamos a él.

Cuando Jones examinó el sistema cromático de la Alhambra advirtió que también seguía ciertos principios responsables de esa utopía estética que él denominaba la «auténtica belleza». Pero sus teorías, basadas más bien en las corrientes puramente fenomenológicas, como eran las del francés Chevreul, de quien tomó sus conocimientos de óptica<sup>19</sup>, se limitaron a analizar la ubicación y proporción de los colores y sus efectos visuales, frente a las tendencias emocionales que defendían una estrecha correlación entre el color y estado de ánimo. Tal era la apreciación de Goethe en su *Teoría del color* (1816), y posteriormente de Christopher Dresser, quien partiendo de las teorías de Jones, llegó a conferir propiedades anímicas a los sistemas ornamentales según sus formas y colores<sup>20</sup>.

Así como la «auténtica belleza» exigía la presencia de las tres figuras primarias en el aspecto estructural del ornamento ahora, en el aspecto cromático, exige la de los tres colores primarios matéricos: el azul, el rojo y el amarillo (ley 23). Éstos, cuando se combinan con los secundarios (verde, naranja y morado) y terciarios (oliváceo, siena tostado y cetrino), se ubican verticalmente en el espacio siguiendo las leyes de la naturaleza; es decir, los primarios en la parte superior, los secundarios a continuación y, por último, en la parte inferior, los terciarios (ley 17). De la misma manera se ordena cromáticamente un paisaje. En él, el azul del cielo y el amarillo radiante se elevan por encima del verde de los árboles y de los tonos cetrino-oliváceos de la tierra. Gracias a esta ordenación, que tan acertadamente se aplicó en la Alhambra, es posible conseguir el reposo visual cromático. Allí, los primarios, para contrarrestar su brillo, se ubican en las partes

---

<sup>19</sup> En sus leyes, y a propósito del contraste simultáneo, Jones cita a Mons. Chevreuil quien no puede ser otro que Michele E. Chevreul autor de la famosa *Ley del contraste simultáneo* (1839) (traducción al español de Juan Vallonesta, Verdaguer y Cia., Barcelona, 1873).

<sup>20</sup> C. Dresser, *Studies in Design*, Londres, 1874-1876. Cfr. Epílogo, pág. 116.

altas o yeserías, quedando los secundarios y terciarios en los zócalos, a la altura de los ojos.

Además de estas propiedades relacionadas con el peso óptico de los colores, Jones les confirió otras de tipo dinámico también visibles en las yeserías de la Alhambra. En éstas, la distribución en superficie de los primarios se realizó en función de los movimientos atribuidos a cada color. De ahí que el azul, al producir en el ojo un movimiento recesivo, se aplicara a las partes cóncavas; por el contrario, el amarillo, al avanzar, se aplicó en las convexas; y el rojo, por tener propiedades dinámicas neutras, en los costados (ley 21).

El reposo cromático no sólo depende de la correcta ubicación de los colores, sino también de la proporción con la que se mezclen. En la naturaleza, como demuestran los experimentos realizados en el espectro y a los que Jones hace alusión, los rayos de la luz se neutralizan unos a otros en las proporciones de 3 amarillo: 5 rojo: 8 azul (ley 18). Por tanto, y tal y como se aplicó en las yeserías de la Alhambra, hay que utilizar una cantidad de azul semejante a la suma de 3 de amarillo y 5 de rojo para producir un efecto armonioso y evitar la predominancia de uno de los colores sobre los demás. Como en la Alhambra el amarillo es dorado (un amarillo con tendencia rojiza), el azul se ha incrementado todavía más para contrarrestar la tendencia rojiza sobre los demás colores.

De estas proporciones se derivan las *leyes de las equivalencias cromáticas* que Jones toma del químico George Field, autor de *Chromatics or an Essay on the Harmony of Colours* (1841) y *Chromatography or a treatise on Colours and Pigments and their Powers in Painting* (1835) (fig. 32). De las leyes de las equivalencias se deduce la siguiente relación: En primer lugar, los primarios suman un total de 16: 3 de amarillo + 5 de rojo + 8 de azul, mientras que los secundarios un total de 32: 8 de naranja (3 de amarillo + 5 de rojo) + 13 de morado (5 de rojo + 8 de azul) + 11 de verde (8 de azul + 3 de amarillo), y los terciarios 64: 19 de cetrino (8 de naranja + 11 de verde) + 21 de siena tostado (13 de morado + 8 de naranja) + 24 de oliváceo (13 de morado + 11 de verde). En segundo lugar, cada color secundario, al estar compuesto de dos primarios, queda neutralizado por el primario que no lo compone, en las proporciones siguientes: 8 de naranja (color que resulta de la mezcla del rojo y amarillo) se neutralizaría con 8 de azul; 11 de verde (mezcla de amarillo y azul) con 5 de rojo; y 13 de morado (mezcla de rojo y azul) con

3 de amarillo. De la misma manera, cada terciario, al estar compuesto por dos secundarios, se neutraliza por el secundario que no lo compone, en las proporciones de: 24 de oliváceo (mezcla de verde y morado) por 8 de naranja; 21 de siena tostado (mezcla de naranja y morado) por 11 de verde; y 19 de cetrino (mezcla de verde y naranja) por 13 de morado (ley 18). Los colores mezclados de acuerdo con estas proporciones se neutralizan de tal forma que, vistos a distancia, parecen producir un efecto semejante al que acontece cuando los colores refractados del espectro luminoso atraviesan el prisma óptico para converger otra vez en un solo haz de luz blanca (ley 22). En cuanto a superficies, las *leyes de las equivalencias cromáticas* determinan que los primarios se apliquen en áreas reducidas, mientras los secundarios y terciarios pueden usarse en áreas mayores siempre y cuando respeten las proporciones arriba mencionadas (ley 16). Curiosamente Jones no relaciona la proporción cromática ascendente de 3 amarillo: 5 rojo: 8 azul; y la de 16 (suma de los primarios): 32 (suma de los secundarios): 64 (suma de los terciarios), con el sistema de proporciones que rige el rectángulo áureo. Por esta regla, se podría establecer una relación entre la superficie y el color en la que un rectángulo de  $3 \times 5$  equivaliese al color amarillo, otro de  $5 \times 8$  al rojo y finalmente, otro de  $8 \times 16$  al azul. Igualmente, esta correspondencia espacio-cromática podría darse entre todos los colores, correspondientes a los primarios el rectángulo de  $8 \times 16$ , a los secundarios el de  $16 \times 32$  y a los terciarios el de  $32 \times 64$ . Así, estas proporciones espaciales del rectángulo áureo se corresponderían con las proporciones que transforman a los colores en un rayo de luz blanca.

Lo qué sí relacionó Jones fue el color y la forma con la música. Durante la década de los cincuenta, uno de sus objetivos fue elaborar un sistema visual equivalente a la escala musical; algo que él creía hallar precisamente en el sistema ornamental de la Alhambra. Sus intentos teóricos se materializaron en la construcción del Palacio de la Música de Saint James's Hall Picadilly (Londres), erigido en 1858, coincidiendo precisamente con la publicación de *The Grammar*, en donde frecuentemente se hallan términos musicales que definen estructuras ornamentales. Por ejemplo, Jones denomina una composición «cuadrada» o «triangular» (lám. 2) en función de la figura primaria «tónica» o «dominante» sobre la que se basa su estructura visual, siguiendo la tradición de las piezas musicales que se bautizan según la nota primera o quinta de la escala musical; así, en el caso del diagra-



ma C la dominante sería el cuadrado, mientras en el diagrama F sería el triángulo (lám. 2). De la misma manera, el «reposo» (esa condición *sine qua non* de la «auténtica belleza») es, en su vocabulario audio-visual, podríamos decir hoy, sinónimo de «armónico»<sup>21</sup>.

Volviendo a retomar los aspectos puramente cromáticos Jones, partiendo de las investigaciones de Chevreul, y coincidiendo con las de su colega David Ramsay Hay (1798-1866), se percató de que los constructores de la Alhambra ya habían dominado la *ley del contraste simultáneo*, por la que dos colores yuxtapuestos modifican mutuamente sus tonos y sus tintas (ley 25). En cuanto al tono, un color claro se modificaría, al aparecer todavía más claro, al lado de uno oscuro, y éste, al aparecer todavía más oscuro, frente al claro; es decir, imaginemos un gris junto a un negro: el primero aparecería más claro de lo que es y el segundo más oscuro. En cuanto a la tinta, Jones advierte que dos colores yuxtapuestos llegan a teñirse cada uno con el color complementario del otro (ley 25). Hay, en su *The Laws of Harmonious Colouring* (1829), explica, a propósito de los colores complementarios que, si nos quedamos mirando durante un tiempo considerable a una mancha de cualquier color sobre fondo negro o blanco, aquélla aparecerá rodeada de un cerco de otro color. Si la mancha es roja, aparecerá a su alrededor un cerco verde siendo éste su color complementario; si fuese azul veríamos el cerco de su complementario naranja y si fuese amarilla, otro de su complementario morado.

La *ley del contraste simultáneo* que años más tarde será positivamente utilizada por los pintores neoimpresionistas «puntillistas» (quienes colocarán una mancha de color puro al lado de otra) fue, según Jones, sabiamente eludida por los artífices de las yeserías de la Alhambra quienes, con objeto de evitar las mezclas de tintas y tonos, separaron rigurosamente cada color del otro por un contorno (negro, blanco o dorado) (leyes 30, 31 y 32). Los colores se mantenían así independientes entre sí, conservando toda su pureza.

El análisis formal y visual de la Alhambra descrito en la obra de Jones, tuvo obvias repercusiones en el campo del diseño y la arquitectura de las que nos ocuparemos algo más adelante. De momento, lo que nos interesa es su repercusión en la manera de definir la arquitectura y decoración del palacio nazarí con respec-

<sup>21</sup> Cfr. particularmente el cap. X dedicado al arte nazarí «Moresque Ornament from the Alhambra».

to a los demás tratados contemporáneos. En este sentido, Jones dejó bien claras, y por primera vez de una manera técnica y analítica, las diferencias entre los distintos estilos orientales, especialmente entre el moro o alhambresco y el árabe, dos estilos que, incluso los estudiosos, habían confundido a menudo entre sí y mezclado con otros como el persa y el hindú. Desde luego, esto no quiere decir que el extenso público (aún habiendo leído la obra de Jones) aceptase estas definiciones académicas; por el contrario, seguía todavía vinculando a la Alhambra (al igual que muchos otros arquitectos y teóricos) con la visión fantástica del Oriente, perpetuando así las percepciones románticas que aquélla conllevaba. No obstante, para Jones las diferencias entre el moro y el árabe no podían ser, a partir de entonces y al menos en teoría, ignoradas. Ello motivó una comparación y, por ende, una tasación que se resolvió en favor de la Alhambra. «Los árabes», se dice en *The Grammar*, «nunca llegaron ni a distribuir las masas ni a ornamentar las superficies con la perfección de los moros». El instinto que rige ambos estilos es el mismo, pero la ejecución es notablemente inferior en el árabe. Prueba de ello es la relación entre el área del ornamento y la superficie que ocupa, que en la Alhambra es siempre perfecta, mientras que la decoración árabe deja huecos vacíos (fig. 33). Asimismo, los ornamentos de la Alhambra están también más sabiamente distribuidos en profundidad ya que se disponen en niveles diferentes. En el plano superior, se extienden las líneas generales o tallos madre del ornamento, mientras en el inferior se entretajan los detalles enriqueciendo así todavía más minuciosamente la superficie (fig. 34).

Demostrada la superioridad de la Alhambra sobre los restantes estilos «orientales», incluidos sus parientes más próximos, no es de extrañar que a la hora de elegir un sistema decorativo en el que inspirarse, los diseñadores acudiesen a ese «partenón árabe», como era frecuentemente denominada la Alhambra<sup>22</sup>. De hecho,

---

<sup>22</sup> En el cap. X de su *Grammar*, Jones escribe: «Nuestras ilustraciones del ornamento moro han sido tomadas exclusivamente de la Alhambra, no sólo por que ésta es la que mejor conocemos de entre todas sus obras, sino también porque, en ella, su maravilloso sistema decorativo llegó a su punto culminante. La Alhambra es la suprema perfección del arte moro, como el Partenón del arte griego».

La misma idea manifestó Chateaubriand: «L'Alhambra est le chef-d'oeuvre de l'architecture Arabe, comme le Parthenon est le miracle du génie de la Grèce». Esta frase fue frecuentemente citada por la literatura viajera británica, véase por ejemplo *A Summer in Andalusia*, Londres, 1839, I, pág. 28.

los estudios de Jones contribuyeron, en gran medida, a extender el revival conocido entonces como «alhambresco» o «morisco», «hispanomorisco» y otros términos semejantes (hispanoárabe, moriscohispano, etcétera); estilos que, aunque en aquel tiempo fueron sinónimos, hoy deberíamos sustituir por el de neonazari, de acuerdo con el nombre de la dinastía musulmana que reinó en Granada durante 1236 y 1492 y que fue responsable de la construcción de la Alhambra, así como de otros edificios del mismo estilo. Por supuesto que el alhambresco o neonazari distaba, a menudo, del estilo original sobre el que se inspiraba, pero esas diferencias son las que marcaron en el termómetro de la estética el grado de romanticismo, una fiebre de la que nos ocuparemos en seguida.

## CAPÍTULO V

### OWEN JONES: EN BUSCA DE UN NUEVO ESTILO

Las actividades de Jones como arquitecto y decorador se orientaron hacia la elaboración de un estilo que fuese apropiado a las necesidades de su época y por tanto que se adaptase tanto a los nuevos materiales de construcción como al uso de la máquina.

Antes de que Jones publicase *The Grammar* sus teorías se divulgaron a través de diversas conferencias y artículos. En «Gleanings from the Great Exhibition of 1851» publicado en *The Journal of Design* (junio de 1851), una de las revistas más influyentes en materia de diseño artístico, expuso seis de los principios que regulan la forma y el color<sup>1</sup>; en «An Attempt to Define the Principles which should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts» (abril de 1852), una conferencia donde resumió una serie de clases que impartió en The School of Design, Jones expuso 19 de los principios que regulan el color<sup>2</sup>; también en 1852, se publicó «On the True and the False in the Decorative Art», donde aportó otros 9 principios decorativos<sup>3</sup>; y, finalmente, en ese mismo año, junto con otros dos arquitectos Augustus Welby Pugin y Matthew Digby Wyatt, elaboró un panfleto que se repartió entre los alumnos del centro y que contenía los 34 principios citados en estos tres ensayos. Éstos, junto con otros tres nuevos, fueron los que constituyeron los 37 publicados más tarde en *The Grammar*<sup>4</sup>. El manifiesto estético de Jones, como veremos, llegó a convertirse en el catecismo de The School

---

<sup>1</sup> Cfr. leyes 5, 6, 7, 14, 15 y 16.

<sup>2</sup> Cfr. leyes 13 y de la 17 a la 35.

<sup>3</sup> Cfr. leyes 1, 2, 3 y de la 9 a la 12 y de la 36 a la 37.

<sup>4</sup> Cfr. leyes 4, 8 y 28.

of Design y de la política artística de Henry Cole, el hombre que hizo posible The Great International Exhibition de 1851, por lo que su influencia se dejó sentir en ella; allí se expusieron un número considerable de diseños en los que la huella alhambresca era ya evidente.

Pero si las conferencias y artículos extendieron los principios estéticos de manera teórica, las obras arquitectónicas y decorativas realizadas por el propio Jones lo hicieron de forma visual, contribuyendo quizá más poderosamente a divulgar el estilo de la Alhambra entre sus contemporáneos.

Las actividades alhambrescas como arquitecto y decorador comenzaron incluso antes de que su *Plans... of the Alhambra* terminara de publicarse; concretamente entre 1843 y 1845, época en la que estuvo ocupado construyendo dos villas en las proximidades del Palacio Real de Kensington. Fue en 1838 cuando la Crown State Office de Kensington decidió mejorar la situación de la zona de los jardines reales del Palacio de Kensington en Londres, y para ello, se acordó unir lo que ahora es Kensington High Street y Bayswater mediante una calle nueva que albergaría hasta un total de 33 terrenos aptos para construir villas que embellecieran el conjunto de la zona. John Marriot Blashfield<sup>5</sup> adquirió parte de estos terrenos en 1844; en ese año, Jones entró a trabajar con él con objeto de diseñar la villa número 6 (después 3 y la que hoy sería número 8 si no se hubiese destruido), y la villa número 19 (ahora 24)<sup>6</sup>.

Lo que Jones realizó en la villa 6 de Kensington Palace Gardens fue una especie de Alhambra adaptada al clima inglés. No pudiendo usar las estructuras abiertas de los patios, salones y dependencias del palacio nazarí, se vio obligado a construir una casa de estructura cerrada que, por la disposición de la torre

---

<sup>5</sup> John Marriot Blashfield participó con Jones en diversos trabajos en relación con la Alhambra. A parte de su intervención en las villas de Kensington Palace Gardens, trabajó en el palacio de cristal de Sydenham alicatando el Pabellón de la Alhambra, e intervino en la elaboración de *Mosaic and Tessellated Pavements*, Londres, 1843 (cfr. más adelante).

<sup>6</sup> Sobre las villas, cfr. *The British Almanac of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 1846, pág. 243; *The Builder*, 11 de mayo, 1844, II, pág. 239; M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 69 y fuentes allí citadas; Mark Girouard, «Town Houses for the Wealthy» y «Gilded Preserves for the Rich», *Country Life*, 11 de noviembre, 1971, págs. 1268-1270 y 18 de noviembre, 1971, págs. 1360-1365, respectivamente. Quiero dar las gracias a Michael Darby por haberme prestado sus notas manuscritas y suministrarme las fotos correspondientes.

unida lateralmente al cuerpo central de la fachada y por el tipo de decoración concentrada en las balaustradas sobre todo, recuerda concretamente al Palacio de Monterrey, obra de Gil de Hontañón<sup>7</sup>, y más genéricamente al denominado «plateresco» español, estilo cuyos caracteres, en sí adeudados con la arquitectura hispanomusulmana, acompañan coherentemente a la decoración alhambresca del interior (fig. 35).

El interior estaba organizado según el esquema decorativo del palacio nazarí; en la parte inferior, las paredes se decoraron con alicatados y en la parte superior con yeserías. No se olvidaron detalles exóticos y caprichosos tales como los pequeños ábsides excavados en los intradós de los arcos de acceso a los salones donde los musulmanes colocaban jarrones con esencias para perfumar la atmósfera<sup>8</sup>. Los techos, cornisas y rodapiés también se decoraron con mocárabes, piñas, ataurique y otros motivos alhambrescos.

Aunque de estructura cerrada, Jones diseñó la villa 6 con amplias ventanas a través de las que la riqueza decorativa podía ser admirada, o al menos así lo testimonia un contemporáneo: «la terraza a lo largo del jardín frontal de esta residencia tiene un pavimento teselado de diferentes colores que, visto desde las ventanas de las habitaciones que dan a aquél, producen un efecto precioso y halagüeño»<sup>9</sup>. Seguramente este pavimento tenía un diseño alhambresco, sobre todo sabiendo que Jones, poco después, realizó otras experiencias al respecto. Precisamente con Blashfield publicó *Designs for Mosaic and Tesselated Pavements*, volumen que muestra varios diseños inspirados en el palacio nazarí (fig. 36). Probablemente, de ahí saliera el proyecto que presentó en la competición de 1843 para cubrir los suelos de Las Casas del Parlamento en Londres, reconstruidas tras el incendio

<sup>7</sup> Curiosamente, Jerónimo de la Gándara diseña un pabellón para la exposición internacional de París en 1867 que recuerda la otra de Gil de Hontañón. Cfr. Javier Hernando, *Arquitectura en España 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 192.

<sup>8</sup> Estos pequeños ábsides o nichos fueron enormemente populares entre los viajeros. La mayoría de ellos los confundieron con zapatilleros pensando que allí era donde los musulmanes colocaban sus babuchas antes de entrar descalzos a los salones (así, por ejemplo, lo interpretó Richard Ford en sus dibujos de la Alhambra). Jones, basándose en las inscripciones del palacio nazarí que Gayangos tradujo para su *Plans... of the Alhambra*, divulgó su verdadera función, la de contener jarrones perfumados; probablemente con esta misma finalidad los integró en la villa 6 de Kensington.

<sup>9</sup> *The British Almanac*, pág. 245.

en neogótico por el arquitecto Charles Barry (1795-1860) en 1830.

Por lo visto, la villa 6 no tuvo mucho éxito ya que, una vez terminada, no se ocupó hasta que Caroline Murray la compró en 1852 (siete años después de que fuese terminada) por 6.300 libras esterlinas, tan sólo la mitad de las 15.000 libras que se habían invertido en su construcción. Murray dividió la casa en dos apartamentos alegando que la extensión era excesiva. A partir de entonces la casa sufrió distintas remodelaciones, incluida la ampliación que se hizo del invernadero para instalar un órgano. Ésta se realizó en 1885 por J. W. Fraser, quien, por deseo propio, respetó el estilo alhambresco. En 1961, debido al estado tan deteriorado en el que se encontraba la casa, se demolió.

La villa 19 también ha tenido numerosas remodelaciones que han desvirtuado su apariencia original, pero no ha corrido tan mala suerte y todavía puede verse en la calle Kensington Palace Gardens 24, ahora propiedad del gobierno de Arabia Saudí. En el exterior Jones suprimió la torre y con ella el efecto pintoresco de la villa anterior. Esta vez eligió una estructura más severa y clásica aunque conservó la decoración mora en las balaustradas y en el interior de la casa. De ésta, sin embargo, hoy en día a penas queda nada.

En estas dos casas, Jones tuvo la oportunidad de ensayar un estilo que, si bien derivaba de la decoración de la Alhambra, prometía abrirse camino al margen de los historicismos artísticos. Como muestra el diseño para el techo de una de las habitaciones de la villa 6, lo que hizo fue modificar la decoración nazarí hasta convertirla en un arte *nouveau* (fig. 37). Aunque eligiendo temas más naturalistas que abstractos, aquí se observan fidelidades estilísticas en los detalles del ornamento cuya disposición, además, también recuerda al palacio granadino. Esta adaptación del estilo de la Alhambra no pasó desapercibida, y así lo testimonia un contemporáneo, quien, a propósito de la villa 6, escribe: «El Sr. Jones..., ha introducido en sus detalles ornamentales algunos que están tomados de los diseños de "Alhambra" [se refiere a *Plans... of*], pero por supuesto con considerables modificaciones»<sup>10</sup>. El hecho de que la lámina colofón del tomo I de su *Plans... of the Alhambra* sea un diseño con aires alhambrescos pero de creación propia que recuerda vivamente al que hizo para el techo de la villa 6, demuestra que Jones ya empezó a experimentar con estas modificaciones mientras imprimía sus ilustracio-

---

<sup>10</sup> *Ibidem*.

nes (cfr. figs. 37 y 38). El resultado de estas modificaciones anunciaron el posterior *Art Nouveau*, un estilo que en Gran Bretaña partió de las experiencias de artistas como Jones. Éste, además, contribuyó a la formación de los pilares del modernismo al introducir en Europa el interés por el ornamento chino que, dicho sea de paso, creyó derivado, a su vez, del moro. Con sus *Examples of Chinese Ornament* (1867) promocionó, en el campo de la decoración, las influencias del Extremo Oriente en el arte europeo. Prueba de ello es el viaje que su alumno Christopher Dresser realizó a Japón en ese mismo año; allí coleccionó algunos ejemplos de arte japonés que mandó a Tiffany de Nueva York y posteriormente, ya de vuelta a Inglaterra, abrió una fábrica de cerámica donde fabricó piezas modernistas de influencia oriental y, en especial, japonesa.

La producción alhambresca de Jones comprendió desde diseños de papeles pintados (fig. 39) hasta sedas, alfombras y todo tipo de textiles, pasando por juegos de cartas, calendarios, material de escritorio, encuadernaciones y, en general, toda clase de objetos artísticos de manufactura industrial<sup>11</sup>; además de los dibujos y grabados con los que decoró diversos libros (véanse, por ejemplo, las viñetas, letras y bordes de *Ancient Spanish Ballads*). Estos motivos alhambrescos fueron especialmente adecuados para adornar los frontispicios de volúmenes dedicados a temas orientales, como por ejemplo el de *Illustrations of Cairo* (1840), obra del egiptólogo Robert Hay (1799-1863).

También sus arquitecturas estaban empapadas de elementos alhambrescos que, por su exotismo, en ocasiones otorgaban al

---

<sup>11</sup> La primera experiencia de Jones en diseños textiles que se conoce hasta ahora, data de 1851, cuando diseñó un algodón para Thomas De la Rue. Para Erskine Beveridge de Dunfermline, realizó un modelo llamado «Alhambra», que expuso en *The Great International Exhibition*; cfr. M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 90.

En cuanto a materiales de escritorio y encuadernación, Jones diseñó una gran cantidad de modelos para De la Rue. Para *The Great International Exhibition*, por ejemplo, presentó un papel de escritorio. «Alhambra» (cfr. *Official Catalogue of the Great Exhibition, 1851*, 2.<sup>a</sup> ed. 1 de julio, 1851, Class XVII, n.º 30, pág. 321). En este mismo volumen pueden también consultarse otros diseños de Jones de los que hablaremos más adelante.

Un extenso material perteneciente a Jones (juegos infantiles, calendarios, papel de escritorio, etcétera) que estaban olvidados en el almacén De la Rue (Bunhill Row, Londres) ha sido salvado gracias a la intervención directa de Michael Darby. La mayor parte de este material puede verse ahora en la Universidad de Reading.



conjunto un aspecto mágico con el que, recordemos, frecuentemente se identificó al palacio nazarí. Ya en su proyecto para Saint George's Hall (Liverpool) de 1839, una de sus primeras arquitecturas, se advirtieron esas cualidades fantásticas que, por desgracia, lo convirtieron en una obra irrealizable. Del interior, la crítica contemporánea dijo: «La riqueza de la decoración, el colorido del techo, y las columnas esbeltas, revelan que el arquitecto parece haberle infundido su amor por su tan adorada Alhambra»<sup>12</sup>.

Desde luego, la obra arquitectónica y decorativa de Jones fue muy amplia, y puede decirse que, en general, la mayor parte de su producción presenta huellas de la Alhambra. El propósito de este libro no es, sin embargo, estudiar su obra, sino esclarecer en lo posible las causas que impulsaron el nacimiento del revival nazarí, los fines con los que se usó y el cómo se interpretó. Con estos objetivos se analizarán a continuación dos de los trabajos más influyentes de Jones como decorador: El interior de The Crystal Palace para The Great Exhibition de 1851, y el Pabellón de la Alhambra en el palacio de cristal de Sydenham (1854).

### *La decoración del interior de The Crystal Palace*

La organización de The Great International Exhibition celebrada en 1851 en Hyde Park (Londres) se debió, principalmente, a Cole, quien con el apoyo del príncipe Alberto (1819-1862) pudo convencer al gobierno de las ventajas comerciales, económicas y culturales que se alcanzarían con una exposición internacional de las artes y la industria.

Fueron muchos los problemas que surgieron a lo largo de la organización pero uno de los más importantes, y ciertamente uno de los más interesantes desde el punto de vista artístico, fue la elección de un edificio capaz de albergar una gran cantidad de pabellones con sus respectivas piezas que constituirían la base de la exposición. El edificio, además, tenía que ser desmontable porque una vez finalizada la exposición, Hyde Park debía quedar libre para que los ciudadanos pudiesen seguir disfrutando de sus espaciadas zonas verdes. Como es bien sabido, el proyecto finalista de la competición celebrada con motivo de esta empresa, fue

---

<sup>12</sup> *Gentleman's Magazine*, Londres, CLXVIII, 1840, pág. 60. La descripción se refiere a un boceto del interior que Jones expuso.

el de Joseph Paxton (1801-1865)<sup>13</sup>; Owen Jones fue otro de los artífices importantes que contribuyeron en la realización de The Crystal Palace como decorador responsable del interior del edificio.

Paxton diseñó una arquitectura de cristal capaz de albergar un enorme número de objetos y personas. La magnitud del edificio fue posible gracias, precisamente, al uso de materiales como el hierro y el cristal, sin los cuales no habría sido posible crear una estructura de tales dimensiones. De hecho, The Crystal Palace se consideró una de las maravillas de la arquitectura de hierro y de la época de la máquina. Paxton no era ni ingeniero ni arquitecto, sino un jardinero paisajista que concibió el edificio como un gigantesco invernadero. Su diseño estaba basado en principios estructurales derivados de la forma orgánica de determinadas plantas, por lo que en sí suponía la proeza de unir los dos elementos antagónicos del siglo: lo orgánico con lo mecánico. De la misma manera, el contenido, como se verá más adelante, fue también paradójico: los objetos expuestos se caracterizaron por la mezcla de romanticismo y funcionalismo, dos ingredientes que además se repetirán en el proyecto de Jones.

Jones fue una de las figuras más avanzadas de su tiempo. Como promotor de las artes industriales defendió abiertamente la mecanización de la producción artística; como arquitecto, apoyó el uso de nuevos materiales; y como decorador, introdujo el color como parte propia de la estructura del objeto. En The Crystal Palace, tendría la ocasión de demostrar todos estos aspectos.

En su conferencia «An attempt to Define the Principles which should Regulate the Employment of Colour in Decorative

---

<sup>13</sup> Sobre *The Crystal Palace* y *The International Exhibition of 1851*, puede consultarse por ejemplo: Para la participación del príncipe Consorte: Winslow Ames, *Prince Albert & Victorian Taste*, Londres, 1967, cap. 7; para los detalles organizativos son especialmente importantes los escritos de H. Cole, *Miscellanies*, VII, Great Exhibition 1847-1952 (pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de Arte, Londres, Museo de Victoria & Albert, 55.AA.53); para los problemas arquitectónicos: G. F. Chadwick, *The Works of Sir Joseph Paxton*, Londres, 1961; y H. R. Hitchcock, *Early Victorian Architecture in Britain*, Londres, 1950, cap. 16. Para el contexto social: Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts*, Nueva York, 1970, el capítulo correspondiente. Otras obras interesantes al respecto: Yvonne French, *The Great Exhibition 1851*, Londres, 1950; C. Hobhouse, *1851 and the Crystal Palace*, Londres, 1937; y el artículo de P. Hollister «London's Crystal Palace of 1851», *Antiques*, enero, 1974, págs. 196-206.

Arts», defendió uno de los principios esenciales de su teoría: la conveniencia de repetir módulos simples. El techo de la Sala de las Dos Hermanas le sirvió para ejemplificar las posibilidades estéticas del mocárabe, intrincado motivo decorativo que los árabes desarrollaron partiendo de un simple prisma, el cual, repetido, daba lugar a estructuras complejas. Mostrando uno de los vaciados que él mismo tomó del techo de las Dos Hermanas durante una de sus visitas a la Alhambra, Jones demuestra al público asistente que: «La multiplicación del elemento simple resultó ser una fuente de riqueza para los moros. Este principio [continúa diciendo] puede verse ahora en proceso de desarrollo, en la formación de los mocárabes que decoran la parte superior de los nichos y puertas... En la Alhambra, los capiteles de las columnas, los arcos grandes de entrada y, finalmente, las cubiertas de las grandes salas, se revistieron de techos de mocárabes que son extraordinarios, tanto por su elegancia y belleza como por la manera tan científica con la que fueron construidos»<sup>14</sup>.

Para Wyatt, la repetición de un elemento simple en el espacio arquitectónico estimula las cualidades de *lo sublime*, tal y como lo entendió Edmund Burke. Sin duda, Wyatt, inspirado por su obra *Indagación sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime*, escribió: «Burke ha apreciado correctamente el efecto sublime de la repetición constante de formas simples; así, el sentido de tranquilidad que se experimenta con la prolongada longitud de una nave en una catedral gótica, se siente, aunque por supuesto en menor grado, cuando el ojo contempla un tejido cubierto con cualquier estructura romboidal simple que se repita con buena distribución y equilibrio»<sup>15</sup>. Jones también entendió la repetición de formas simples bajo el signo de lo sublime, y así la aplicó en la decoración interior de The Crystal Palace, valiéndose, además, del color. Jones era consciente de que el efecto grandioso del palacio de cristal se debía a sus maravillosas dimensiones, a la simplicidad de su estructura y al buen uso que en ella se había hecho de la repetición de formas

<sup>14</sup> O. Jones, «An Attempt to Define the Principles which should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts», conferencia leída en The Society of Arts, 28 de abril, 1852, pág. 53. Este principio fue previamente defendido en *Plans... of the Alhambra*, donde presenta una sección detallada del mocárabe.

<sup>15</sup> M. D. Wyatt, «On the Principles of Design Applicable to Textile Art», *Treasures of the United Kingdom, from the Art Treasures Exhibition, Manchester*, Londres, 1858, pág. 72.

simples, pero, este efecto, según él, «podía ser realzado todavía más a través de un sistema cromático que incrementara, *destacando* cada línea del edificio, la altura, la longitud y el volumen»<sup>16</sup>, aumentando, así, sus aspectos sublimes.

La transformación de las dimensiones de la arquitectura a través de los colores fue una práctica que Jones aprendió de la Alhambra. Por eso, no es de extrañar que la ilusión espacial creada en el interior de The Crystal Palace, fuese comparada con las arquitecturas mágicas semejantes a las descritas en los cuentos de hadas. Pero si bien los resultados fueron finalmente elogiados, no obstante, en un principio, la idea de aplicar color a la arquitectura provocó revuelos. Éstos, motivados inicialmente a propósito de la conferencia que Jones impartió en 1850 con el título «On the Decorations Proposed for the Exhibition Building in Hyde Park», manifestaron la resistencia del sector conservador academicista en pro de estilos más «puritanos» y clásicos<sup>17</sup>.

La presencia de figuras como la del arquitecto alemán Semper, quien mientras fue refugiado político en Londres intervino en The Great Exhibition, no cabe duda, ayudó a Jones en su tarea de policromar el interior del edificio. En sus investigaciones en torno al color, Semper, recordemos, ya había probado la existencia de policromía en la Acrópolis y otros edificios de la Grecia clásica. Jones, por su parte, puso como ejemplo cromático la belleza de la Alhambra. De este modo, las resistencias a la aplicación del color debieron atenuarse, al menos en cuestiones teóricas, una vez se comprobó la presencia de restos de policromía en los dos «partenones» de la historia de la arquitectura. Jones, por supuesto, basó sus principios del color en los estudios del palacio nazarí, obra que él no sólo suponía el ejemplo más perfecto, sino el único conservado. En el interior de The Crystal Palace utilizó los colores tal y como lo hicieron los musulmanes en la Alhambra, es decir, en una proporción tal que cada uno de ellos quedara compensado por el otro. El plan decorativo consistió en policromar en rojo neutro un grupo de columnas (las cuales quedarían neutralizadas por el fondo marrón rojizo de las

---

<sup>16</sup> O. Jones, «On the Decorations Proposed for the Exhibition Building in Hyde Park», conferencia leída en The Royal Institute of British Architects, 16 de diciembre, 1850, pág. 6. Esta conferencia tuvo una difusión amplísima, hasta el punto de que se tuvo que imprimir varias veces.

<sup>17</sup> Sobre la polémica de la decoración del interior de The Crystal Palace cfr.: *The Art Journal*, 1 de diciembre, 1850, pág. 382; y *The Times*, 6 y 17 de diciembre de 1850, y 22 de enero de 1851.

alfombras que iban extendidas sobre la pared del fondo), mientras otro grupo se policromaría con estrías azules y amarillas separadas por estrechas franjas blancas. De esta forma, los colores, vistos desde lejos, se mezclarian neutralizándose entre sí sin que se pudiese distinguir ninguno predominante que fatigara al ojo, tal y como Jones aconsejaba en *The Grammar* (ley 22).

A pesar de las aprehensiones de algunos contemporáneos, el resultado fue satisfactorio. *The Art Journal Illustrated Catalogue* (1851), una de las fuentes principales para el estudio de The Great Exhibition, lo describe así: «Al entrar en el edificio por primera vez, el ojo queda completamente deslumbrado por la rica variedad de colores que por todos lados estallan ante él; sólo cuando este aturdimiento parcial disminuye, estamos en condiciones de apreciar su real magnificencia y la belleza armónica del efecto producido por la disposición artística del intenso y variado color que resplandece a lo largo de sus grandiosas y simples líneas. Después de pasar la entrada sur, la visión del transepto... emite un destello en el ojo que se parece más a la fábula del Palacio de Vathek que a una estructura erigida en unos meses por manos mortales»<sup>18</sup>. La magia irreal respirada en el interior del edificio también fue advertida por otros. Thomas Carlyle (1795-1881), uno de los pensadores victorianos más sobresalientes, escribió del Crystal Palace: «Por su bello efecto y disposición, sobrepasa a todos los edificios que haya visto o leído descritos, excepto en los cuentos árabes»<sup>19</sup>.

La acuarela con la que el litógrafo William Simpson (1823-1899) representó el interior puede, quizá, darnos una idea más exacta y verdadera del resultado que las descripciones literarias arriba citadas (fig. 40). En ella, la influencia de la Alhambra se advierte no ya sólo en el aspecto cromático, sino también en

<sup>18</sup> *The Art Journal Illustrated Catalogue*, Londres, 1851, pág. xxv.

El palacio de Vathek al que se refiere el autor, no existió en la realidad. Se trata del que el viajero William Beckford describe en su célebre *Vathek* (1786), una obra literaria de carácter orientalista. Beckford viajó a España y, como resultado de su viaje, publicó *Italy: with Sketches of Spain and Portugal*, París y Londres, 1843; el volumen II, que está dedicado a España y Portugal e incluye *Vathek*, se publicó más tarde con el título de *Italy, Spain and Portugal with an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha*, Londres, 1839, 2 vols.; y más recientemente, con el título de *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*, Londres, 1954, con una introducción y notas de Boyd Alexander.

<sup>19</sup> Cit. en Julian Symons, *Thomas Carlyle*, Londres, 1952, pág. 179; y D. E. Egbert, *op. cit.*, pág. 407.

ciertos elementos que, aunque disfrazados, recuerdan a la decoración del palacio nazarí. Las enjutas de los arcos diafragmas que dividen el espacio, por ejemplo, están inspirados en las que representa en *Plans... of the Alhambra*, como lo demuestra la comparación entre algunos de los motivos decorativos que aparecen en varias de sus láminas (fig. 41) y los que aparecen en The Crystal Palace; en las enjutas de los arcos diafragmas, la hoja de acanto y el ataurique (ambas típicamente nazaríes) son fácilmente reconocibles aunque a veces aparecen ligeramente modificadas e incluso mezcladas con motivos góticos.

La contribución de la Alhambra en la formación de The Crystal Palace, si bien es un hecho poco conocido (más bien olvidado) hoy en día, fue, en su tiempo, ampliamente reconocida. En un poema satírico que William Thackeray (1811-1863) escribió para *Punch*, una de las revistas más leídas entonces y ahora, describe las actividades de tres de los artífices que intervinieron en The Crystal Palace: Paxton, con la estructura y diseño del edificio; Pugin, de quien menciona sus obsesivas maneras góticas; y Jones, a quien describe como decorador del interior de la siguiente manera:

«Say, Paxton, truth,  
Thou wondrous youth,  
What stroke of art celestial,  
What power was hint  
You to invent  
This combination cristial?

There's holy saints  
And window paints,  
By Maydiaval Pugin;

Alhamborough Jones  
Did paint the tones  
Of yellow and gambouge in.»<sup>20</sup>

Este poema de Thackeray evidencia, en primer lugar, que los contemporáneos reconocieron inmediatamente las cualidades alhambrescas del interior de The Crystal Palace, y en segundo lugar, que las actividades de Jones eran harto famosas por sus

<sup>20</sup> *Punch*, XX, abril, 1851, pág. 151.

conexiones con la Alhambra; de ahí la sátira del poeta al inventar el apelativo «Alhamborough» para denominar a Jones.

Tras las experiencias de The Great Exhibition, el color fue progresivamente introducido tanto en la decoración de interiores como en las artes decorativas. Pero hubo que esperar once años para que los trabajos cromáticos de Jones fueran realmente estimados por la gran mayoría. El arquitecto John Burley Waring, comentando los resultados de otra exposición internacional, la de 1862, también celebrada en Londres, confiesa que gracias al uso del color, las artes aplicadas habían alcanzado resultados muy satisfactorios, cosa que, en gran parte, se debe (añade Waring) a las conocidas teorías de Jones<sup>21</sup>.

La decoración del interior de The Crystal Palace fue, sin duda, una de las obras que más ayudó a extender positivamente sus principios alhambresco-cromáticos entre sus contemporáneos. Veamos a continuación la obra que probablemente mejor contribuyó a divulgar los rasgos arquitectónicos de este palacio nazarí.

### *The Alhambra Court en Sydenham*

Durante la celebración de The Great Exhibition (abierta del 1 de mayo al 11 de octubre) se computó una asistencia media de 43.536 personas diarias, ascendiendo a 6.170.000 la suma total de visitantes<sup>22</sup>. Ante esta afluencia masiva, que testimonió públicamente el éxito de su celebración, los organizadores decidieron establecer una exposición semejante con carácter permanente. No obstante, y puesto que la Compañía de The Crystal Palace alquiló el terreno de Hyde Park con la condición de que una vez concluida la exposición desapareciese el edificio, el férreo y cristallino palacio debía desmontarse y trasladarse a un lugar distinto. Se eligió Sydenham, un barrio al sur de Londres. Allí, el 10 de junio de 1854 se inauguró un nuevo palacio de cristal que, aunque también fue obra de Paxton, presentó algunas diferencias de tipo formal con respecto al de 1851; mientras que el antiguo se construyó con un solo transepto, el nuevo tuvo tres y sustituyó la techumbre recta del primero por una curva. El interior también

<sup>21</sup> John B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, II, lámina 143.

<sup>22</sup> Los datos sobre la asistencia de los visitantes a la exposición están tomados de *Old and New London*, Londres, París y Nueva York, 1873, pág. 38.

sufrió modificaciones. Su distribución se resolvió en una serie de *courts* o pabellones cada uno de ellos diseñado y denominado según un estilo del pasado. Así, junto con el pabellón de la Alhambra (fig. 42), realizado por Jones con ayuda del escultor Henry Alonzo Smith, se levantaron otros, tales como el griego, el asirio, el egipcio, el gótico, etcétera. Estos pabellones parecían materializar arquitectónicamente los diversos estilos que dos años más tarde Jones ilustraría en su *Grammar*. De hecho, se podría decir que el palacio de cristal de Sydenham fue una gramática del ornamento petrificada en la que el visitante tenía la oportunidad de apreciar en tres dimensiones los mejores tipos de ornamento desarrollados a lo largo de la historia del arte. En este sentido, las intenciones docentes del pabellón de la Alhambra son ciertamente evidentes, y así lo manifiesta el propio Jones en su *Handbook to the Alhambra Court in the Crystal Palace* (1854), guía en la que aprovecha para dar una lección ejemplar sobre las leyes que rigen la ornamentación, pues analiza ya nueve de los principios que vimos caracterizaban en *The Grammar* al estilo de la Alhambra<sup>23</sup>.

Como muestra la disposición de la planta (lám. 5), Jones reprodujo una parte de la Alhambra en miniatura que incluye un patio de los leones (con su fuente correspondiente), una sala de los reyes y una sala de los Abencerrajes, cuya reproducción del techo de mocárabes fue, por cierto, muy celebrada. A los lados de esta última sala, se levantan otras dos. Una de ellas, *The Casts Room*, albergaba los vaciados que Jones había utilizado para construir el pabellón, así como una serie de dibujos arquitectónicos de las distintas partes del palacio nazarí. Posteriormente, algunos de estos dibujos y vaciados fueron ilustrados en diversos manuales del ornamento, a través de los cuales los alumnos estudiaban la composición del diseño en *The School of Design*<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Los 9 principios que aparecen en *Handbook to the Alhambra Court*, Londres, 1854, están también citados por Matthew D. Wyatt en su *An Architect's Notebook*, pág. 170, libro que escribió tras su visita a la Alhambra y que dedicó a Owen Jones.

La guía para el *Alhambra Court*, se difundió considerablemente como demuestran las numerosas reediciones que se imprimieron; los viajeros británicos solían usarla como guía al palacio de la Alhambra en Granada.

<sup>24</sup> Además de en *The Grammar*, algunas ilustraciones de estas piezas aparecen en otras gramáticas, que si bien fueron menos importantes, también se extendieron entre los alumnos de *The School of Design*, cfr. por ejemplo: Joseph Cundall, *Examples of Ornament*, Londres, 1855; y Robert Scott Burn (ed.), *Ornamental Drawing*, Londres, 1857, págs. 99 y ss.



La otra sala, denominada en el plano *Divans*, probablemente contenía canapés sobre los que el visitante podía descansar contemplando las espléndidas decoraciones mientras escuchaba el murmullo del agua. Todo ello, claro está, aliñaba la arquitectura con toques exóticos y literarios, rememorando las impresiones que viajeros, artistas y escritores tantas veces describieron de la Alhambra.

Las paredes del pabellón se recubrieron con planchas de escayola decoradas con distintos motivos siguiendo a las yeserías del palacio nazarí. Estas piezas, que eran normalmente cuadradas y medían aproximadamente unos cuarenta y cuatro centímetros, se adherían, una vez secas, a la pared, después de lo cual se plicromaban de rojo, azul y dorado. La parte inferior y el pavimento se adornaron con alicatados y azulejos probablemente diseñados por Wyatt y fabricados por la Compañía Minton, con la contribución de Pugin<sup>25</sup>. De acuerdo con su teoría de los pesos cromáticos, Jones reservó para estas zonas inferiores (zócalos y pavimentos) los colores secundarios y terciarios (leyes 16 y 17).

En cuanto a los techos, causaron especial fascinación, además del de mocárabes para la llamada sala de los Abencerrajes, los correspondientes al resto de las otras salas. Para la de los reyes, por ejemplo, Jones usó más de 2.000 paneles cruzados que formaban una gran variedad de dibujos geométricos, lo que le sirvió para probar las posibilidades decorativas de la repetición de un elemento simple en la decoración arquitectónica. Los techos de fondo claro con estrellas pintadas en dorado que cubrían las columnatas de alrededor del patio de los leones, se inspiraron en los perforados por claraboyas estrelladas de los baños de la Alhambra<sup>26</sup>. De esta manera, el pabellón Alhambra difundió entre un público mayoritario y con carácter práctico, los principios decorativos que más tarde se publicaron en *The Grammar*.

Quedan por comentar las inevitables «incorrecciones» lleva-

---

<sup>25</sup> Así lo refiere Matthew D. Wyatt, «On the Influence Exercised on Ceramic Manufactures by the Late Mr. Herbert Minton», conferencia leída en The Society of Arts y publicada en *Journal of the Society of Arts*, 28 de mayo, 1858, pág. 6.

<sup>26</sup> Para la descripción del Pabellón de la Alhambra cfr., además del *Handbook to the Alhambra Court* de Jones: Anónimo, *Guide to the Crystal Palace*, edición de Routledge & Cía., Londres, 1854, págs. 61 y ss.; Anónimo, *Ten Chief Courts of the Sydenham Palace*, edición de Routledge & Cía., Londres, 1854, págs. 82 y ss.; y Samuel Phillips, *Guide to the Crystal Palace and Park*, 2.ª ed. ilustrada por P. H. Delamotte, Londres, 1854, págs. 63 y ss.

das a cabo con respecto a la realidad del modelo cosa que, curiosamente, sólo llegó a comentarse entonces dentro del ámbito de la crítica española. En *Monumentos arquitectónicos de España* se dice del supuesto patio de los leones que: «la reproducción es desacertada hasta el extremo: baste decir que suprime los dos pabellones salientes del patio, que constituye la principal belleza de su estructura»<sup>27</sup>. Pero es precisamente esa falta de exactitud que menciona el autor español con respecto al modelo, la que nos explica la naturaleza británica del alhambresco. Del original, se recuperó el espíritu y no la materialidad del estilo. Las exactitudes, es decir, las características físicas de la Alhambra, poco interesaron a los victorianos quienes, y de ahí su peculiaridad, vieron más allá de su realidad arquitectónica. «¡Juzgar a la Alhambra por un grupo de pilares o por un arco de herradura!», escribe un contemporáneo, «¡Es como intentar juzgar a Homero por una línea o a Dante por una frase!»<sup>28</sup> La verdadera naturaleza de la Alhambra (es decir, su belleza, pintoresquismo, fantasía y sublimidad) reside en aquello que no puede edificarse: el paisaje, el clima, la atmósfera y todas esas asociaciones mentales advertidas por Uvedale Price y tantas veces narradas por los viajeros e ilustradas por los artistas. Las leyendas que se ocultan detrás de cada salón, los sonidos de sus patios y jardines y, en definitiva, el romance de su historia, convirtieron a la Alhambra en una experiencia única que difícilmente podía reproducirse de manera tan ficticia. Por eso, el autor de una de las guías advierte, muy acertadamente, que el pabellón nuevo carece de los históricos romances de Granada, de la belleza de sus alrededores y, en general, de todo semblante sobrenatural. «Aquí», escribe este autor, «no se escuchan como en Granada los gemidos de los moros asesinados [en la Sala de los Abencerrajes]». La autenticidad del espíritu de la Alhambra se echaba de menos sobre todo por el soñador romántico, para quien la arquitectura tan nueva y relamida del pabellón resultaba insoportable. «Es tan flamante, tan chillona y como tan puesta de domingo, que parece un Otelo con un traje comprado en Bond Street». Y por si fuera poco, concluye nuestro guía, «la cañería de agua que pretendía imitar a la fuente del Patio de los Leones, no es sino un mero chorro de agua incapaz de sustituir aquellas fuentes estancadas de rosas y

<sup>27</sup> I, pág. 18.

<sup>28</sup> *The Ten Chief Courts of The Sydenham Palace*, pág. 94.

revestidas de flores»<sup>29</sup>. En este caso, las ilustraciones de artistas como Lewis, Roberts y Murphy, aunque llenas de «irregularidades», respondieron mejor a la idea que se habían formado los británicos de la Alhambra. Por ello, y a pesar de los trabajos de Jones (por otra parte no siempre asépticos al romanticismo), el palacio nazarí siguió siendo, para muchos, aquel mágico edificio descrito entre los años de 1770 y 1840. Debido a la complejidad del XIX, un siglo a caballo entre la tradición y la contemporaneidad, la Alhambra pudo expresar vivamente las cualidades del romanticismo al mismo tiempo que proveía diseños decorativos para usos industriales. Ésta es la razón por la que no debemos ver una contradicción allí donde la belleza, el pintoresquismo y la sublimidad de la Alhambra confluyen en sus posibilidades industriales; por el contrario, se trata de una acción que reúne coherentemente los diversos espíritus que convivieron en una misma época. Una época de cambio en donde las nuevas actitudes, incapaces de destruir el pasado, tuvieron que convivir con otras tendencias estéticamente más conservadoras.

---

<sup>29</sup> *The Ten Chief...*, págs. 96-97.

## CAPÍTULO VI

### EL ABSTRACCIONISMO INDUSTRIAL

La búsqueda de nuevos lenguajes artísticos llevada a cabo a lo largo del XIX, hizo que se adoptaran estilos orientales que no sólo se adaptaban al gusto romántico por lo exótico (cosa que ya había producido influencias en el XVIII<sup>1</sup>), sino que además presentaban un tipo de ornamento cuyas características estilísticas se ajustaban particularmente bien a los productos de manufactura industrial y a la nueva arquitectura de hierro y cristal. Pero fueron precisamente estos dos aspectos (la incursión de nuevos materiales en la arquitectura y la incorporación de la máquina al proceso artístico creativo) los aspectos que más discusiones suscitaron a lo largo de todo el siglo XIX.

En 1843, Carlyle, el célebre autor de *Past and Present*, anuncia las posturas de John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896), al atacar la era industrial desde un punto de vista social (malas condiciones laborales, por ejemplo) y, especialmente, estético. Para Carlyle, como después para Ruskin y Morris, los objetos de manufactura mecánica no estaban sólo inevitablemente corruptos por la codicia —al estar fabricados bajo la producción de un sistema capitalista— sino que, por si fuera poco, son de bajo coste y poca calidad. Carlyle advierte además que, con la máquina, el individuo-trabajador-artista pierde el goce creativo al distanciarse del objeto artístico. El resultado, es decir, el objeto estético, se desvincula de la participación directa humana. En realidad, Carlyle y su círculo representan ese sector social

---

<sup>1</sup> Sobre el gusto por lo oriental en general en Occidente, cfr. el estudio de John Sweetman, *The Oriental Obsession, Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture, 1500-1920*, Cambridge University Press, 1980 y P. Conner, *Oriental Architecture in The West*, Londres, Thames and Hudson, 1979.

que anclado en la tradición preindustrial veía con pavor el incontrollable poder del progreso. Por primera vez, las manos del artista eran reemplazadas por la máquina, un artefacto que amenazaba con introducir un arte mecánico de la misma manera que *Frankenstein* (Londres, 1818) amenazaba a la humanidad con el hombre robot. En este sentido, la novela de Mary Shelley (1797-1851) expresa visionariamente los temores que, a partir de entonces, sentirá el hombre ante la ineluctable mecanización de la vida.

En este contexto, «Two paths» (1859) fue una conferencia clave para la historia de la estética. En ella, Ruskin defiende la creación manual y artesanal pronunciándose además en favor de lo que él llama «la verdad de la naturaleza» (*the truth of nature*), un principio que, en términos artísticos, representa la alternativa naturalista u organicista; es decir, la forma natural era (frente a la geométrica-abstracta) la alternativa decorativa de la época: «Todos los diseños nobles de cualquier clase, en escultura o en pintura, dependen de la Forma Orgánica»<sup>2</sup>. Ruskin odiaba aquellos estilos que basaban sus estructuras en leyes geométricas porque promocionaban los medios artísticos mecánicos en detrimento de la artesanía manual. Precisamente ésta fue una de las razones por las que impugnó la ornamentación de la Alhambra, puesto que, según él, su abigarramiento la hacía apropiada nada más que para ser transferida a los dibujos de alfombras o encuadernaciones de libros u otros objetos de fabricación mecánica<sup>3</sup>. Es decir, menospreciaba este ornamento por sus cualidades mecánicas potencialmente idóneas para decorar objetos de manufactura industrial. Para Ruskin además, la Alhambra «carecía de todo principio moral», cualidad que para él, como líder estético que era de los pintores prerrafaelistas, era esencial al arte. El palacio nazarí vino así a convertirse en el símbolo de esa tendencia estética que defendía «al arte por el arte», el mero placer visual<sup>4</sup>. Un placer que, por otra parte, Ruskin personalmente tampoco compartía, pues según sus propias palabras, la Alhambra, aparte de ser «moralmente detestable», «como labor deco-

---

<sup>2</sup> J. Ruskin, «Two Paths», Londres, 1859, en *The Works of John Ruskin*, editado por E. T. Cook y A. Wedderburn George Allen, Londres y Nueva York, 1903-1912, XVI, pág. 251.

<sup>3</sup> J. Ruskin, *The Stones of Venice*, Londres, 1851, I, en *op. cit.*, IX, pág. 469. Para otros comentarios que Ruskin hace de la Alhambra, cfr. además: *Modern Painters*, IV, en *op. cit.*, VI, pág. 19.

<sup>4</sup> J. Ruskin, «Two Paths», *op. cit.*, XVI, pág. 197.

rativa, por muy encantadora que sea en algunos aspectos, carece de las cualidades sumas, verdaderas y profundas del arte ornamental»<sup>5</sup>.

Para Ruskin, las cualidades ideales del arte ornamental y de la arquitectura estaban especialmente presentes en el gótico temprano, estilo que, mejor que ningún otro, expresó sus aspiraciones estéticas. En su admiración por las primeras catedrales confluían los tres aspectos imprescindibles de la calidad artística: Las formas naturales (esculpidas en los distintos elementos arquitectónicos), la elaboración manual del proceso artístico, y la conveniencia de la obra (*fitness*). Esta última cualidad fue también para Pugin, quizá el arquitecto neogótico más sobresaliente de la primera mitad del XIX, una de las peculiaridades más importantes de este estilo. Según Pugin, un edificio debe trazarse conforme a la época, las costumbres y religión de un país. Si fuésemos mahometanos, escribía en su *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843), deberíamos construir mezquitas, si quiésemos nuestros cadáveres y ofreciésemos animales a los dioses, deberíamos usar urnas cinerarias, pero como profesamos la religión cristiana y somos *Englishmen*, debemos tener una arquitectura «cuya disposición y detalles evoquen nuestra fe y nuestro país; una arquitectura cuya belleza podamos reivindicar como propia, y cuyos símbolos se hayan inspirado en nuestra religión y costumbres»<sup>6</sup>. Pugin no hace sino adelantar lo que después, más claramente, propugnará Morris con su socialismo: «en mi mente, no es posible separar el arte de la moralidad, de la política o de la religión»<sup>7</sup>. Pero, contrario a Ruskin y, aunque en menor medida, a Morris, Pugin, en conexión con el círculo de Owen Jones de tendencias más progresistas, admitía la máquina como instrumento posible en la producción artística siempre y cuando su uso no afectara a los principios artísticos.

Owen Jones trabajó junto a un grupo de artistas, todos ellos influidos por Cole, defensor a ultranza de la producción mecánica. De hecho, los esfuerzos de este grupo se encaminaron en todo momento (y a través de organismos gubernamentales como The School of Design, The Department of Science and Art —Departamento de Ciencia y Arte—, y el Museo de Victoria & Albert)

<sup>5</sup> J. Ruskin, «Two Paths», *op. cit.*, XVI, pág. 311.

<sup>6</sup> A. W. Pugin, *op. cit.*, Londres, 1843, pág. 6.

<sup>7</sup> W. Morris, citado sin referencia por Helmut Lemann-Haupt, *Art Under a Dictatorship*, Nueva York, 1954, pág. 11.

a promocionar la industria nacional que artísticamente empobrecida atravesaba una seria crisis económica. Cole, Jones, junto con arquitectos y decoradores como Waring, Wyatt, Ralph Nicholson Wornum, Richard Redgrave y otros, fueron los que enriquecieron el diseño industrial británico. Sus ideas, que fueron en muchos aspectos pioneras de arquitectos y diseñadores modernistas (como Henry van de Velde) e incluso precursoras de las experiencias de la propia Bauhaus de Hannes Meyer (en tanto que pretendían incorporar el arte a la industria con objeto de elevar el nivel estético del ciudadano medio), lucharon y convivieron a lo largo de todo el siglo con las de otros sectores más conservadores que se negaron a aceptar la máquina como herramienta artística.

Las discrepancias entre un sector y otro respecto al proceso creativo venían a confluir en un problema común: la conveniencia artística. Tanto los partidarios de la mecanización como los de la artesanía, se enfrentaban con la necesidad de recuperar un estilo cuyas cualidades se ajustaran a las necesidades culturales, sociales y económicas de Gran Bretaña en el siglo XIX. Si Pugin y Ruskin lo vieron en el gótico temprano, otros lo vieron en el egipcio, otros en el árabe y demás estilos orientales, mientras que un sector más reducido y conservador prefirió seguir apegado a la normativa clasicista. En otras palabras, se elaboró un repertorio historicista con los estilos más famosos del pasado que inundó las artes y la arquitectura del período victoriano (1830-1901). Este historicismo no fue, ni mucho menos, exclusivamente británico; en otros países europeos (Francia, España, Alemania, Italia, Polonia, Rusia...) y en los Estados Unidos, también ensayaban con estilos del pasado tratando de resolver los problemas artístico-funcionales que, en definitiva, marcaron y caracterizaron el desarrollo de las artes en general a lo largo del siglo pasado. En Gran Bretaña, este historicismo acabó convirtiéndose en lo que Pugin denominó «el carnaval de la arquitectura», fruto de «una Babel de confusión». Crítica que, no obstante, como ya se ha visto, obedecía más a la falta de coherencia con la que se usaban los distintos estilos, que a su deuda con el pasado. «Cada arquitecto», escribe Pugin, «tiene una teoría propia, un ideal de belleza creado por él mismo con el que disfraza el edificio que construye y que resulta, por lo general, de sus viajes más recientes. Así, mientras en uno se respira solamente Alhambra, en otro Partenón; un tercero está lleno de flores de loto y

pirámides de las orillas del Nilo, un cuarto de Roma...»<sup>8</sup>. Detrás de «respira solamente Alhambra», el autor no hace sino retratar injustamente a Jones. Injustamente porque lejos de edificar una «Babel», Jones soñaba con un nuevo estilo que, aunque de corte alhambresco, expresase las peculiaridades de la época. De todas formas, las palabras de Pugin están de alguna manera justificadas, pues, como se ha visto, en la práctica, no siempre logró adaptar su estilo alhambresco a las necesidades del XIX. Su obra, ciertamente, sumó otro revival al ya amplio repertorio historicista.

En cuanto a sus investigaciones teóricas, el principio teórico más interesante recogido en *The Grammar* resultó ser aquel que defendía el uso del ornamento geométrico frente al figurativo puesto que, en realidad, reflejaba la polémica estética mantenida desde los años treinta en torno a la abstracción y la naturaleza en las artes decorativas. La opción abstraccionista se desarrolló gracias a la creación de The School of Design, un centro promotor del diseño fundado con objeto de mejorar la pésima situación por la que las artes industriales atravesaban a comienzos del XIX.

El problema con el que se enfrentaban las artes industriales británicas no era sólo de índole estético sino también económico. Al ser mediocres, el público dejó prácticamente de adquirir productos nacionales volcándose hacia la calidad de los diseños extranjeros. Lógicamente, esta crisis concernió a los fabricantes en primer lugar y, en segundo lugar, a los comerciantes quienes, junto con un grupo de diseñadores, el sector social afectado en tercer lugar, acabaron por elevar sus quejas al Parlamento. El gobierno pronto se dio cuenta de la necesidad de mejorar la situación, para lo cual inició un programa de reformas comerciales que incluía, entre otras cosas, la ardua tarea de educar a artistas y artesanos en el campo del diseño con objeto de producir un tipo de manufactura nacional suficientemente atractiva como para competir con la de otros países.

En julio de 1835, la Cámara de los Comunes formó un comité (*The Select Committee of Arts and Manufactures*) cuya misión consistía en estudiar la manera de llevar a cabo tal empresa. Fue entonces cuando se propuso la fundación de una escuela de protección estatal y enfocada exclusivamente a la mejora de la industria nacional<sup>9</sup>. Con esta oferta, se iniciaba uno de los

---

<sup>8</sup> A. W. Pugin, *op. cit.*, págs. 1-2.

<sup>9</sup> Sobre The School of Design, cfr. además de las fuentes primarias citadas a lo largo de este capítulo los trabajos de: Q. Bell, *The School of Design*,



debates más importantes del siglo XIX: la relación entre arte e industria; debate que tomó una mayor envergadura cuando, en febrero de 1836, fue seleccionado un nuevo comité—más radical que el del 35— con objeto de discutir la idiosincrasia de The School of Design. A partir de este momento se radicalizaron, irremediabilmente, las diferencias entre un arte industrial, al servicio de la comunidad y en relación a la máquina, y las Bellas Artes que cubrían los tres campos tradicionales de la pintura, escultura y arquitectura; esta última, sin embargo, se asoció inmediatamente después a las artes industriales.

Según el comité de 1836, el objetivo de las Bellas Artes estaba lejos de satisfacer las necesidades de la nueva sociedad industrial<sup>10</sup>. Por el contrario, The Royal Academy, fundada en 1768 y protegida por la corona real, se preocupaba de engendrar «genios» quienes realizaban un tipo de obra artística propiamente académica cuyos objetivos individualistas raramente cubrían las necesidades sociales. Frente a The Royal Academy, The School of Design pretendía formar a artistas decoradores y ornamentistas que fueran capaces de abastecer a la industria británica de diseños atractivos.

Para diferenciarse radicalmente de la enseñanza artística, The School of Design suprimió la asignatura principal impartida en The Royal Academy: el dibujo del natural. En consecuencia, la figura humana, módulo sobre el que se basaban los principios académicos de las Bellas Artes, quedó prohibida; se podían copiar fragmentos de cornisas, capitales, jarrones, muebles, y todo tipo de objetos, pero los típicos modelos clásicos de la Antigüedad (como lo eran las esculturas de las venus y los apolos) quedaron terminantemente excluidos de las aulas.

La enseñanza se concentró entonces en la geometría, asignatura mediante la que el alumno aprendía un vocabulario artístico cuyos principios básicos eran aplicables a la industria. Como ya se ha señalado, el ornamento geométrico-abstracto era especialmente adecuado para la fabricación mecánica. Por el contrario,

---

Londres, 1963; Frank P. Brown, *South Kensington and its Art Training*, Londres 1912; y N. Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, 1940; y J. C. L. Sparkes, *Schools of Art: Their Origin, History, Work, and Influence*, Londres, 1884.

<sup>10</sup> Cfr. «The First Meeting of the School of Design», 19 de diciembre de 1836, forma parte de *Minutes of the Proceedings of the Government School of Design*, I, y puede consultarse en H. Cole, *Miscellanies*, VII, s.a.

el follaje propio de la decoración orgánica y de las formas antropomórficas dificultaba la producción serial.

A la primera School of Design que se abrió en Londres en Somerset House el 1 de junio de 1832, le siguieron muchas otras y así, entre 1842 y 1852, se abrieron un total de 21 escuelas distribuidas por las distintas provincias británicas<sup>11</sup>, lo que nos da una idea de la difusión que tuvieron los teorías estéticas allí defendidas. Éstas, como es natural, quedaron reflejadas en las obras de las generaciones posteriores de diseñadores (así como de algunos arquitectos) que se formaron en las escuelas.

Antes de que los alumnos pasaran a trabajar con los distintos estilos artísticos analizados en las gramáticas del ornamento (de entre las que la de Jones fue la más extendida), debían aprender los principios geométricos básicos del diseño mediante unos cuadernos denominados *Drawing Books*. *The Drawing Book* oficial apareció en 1854 y fue realizado, curiosamente, por un pintor, William Dyce, entonces director del centro<sup>12</sup>. El secreto docente de este manual es muy semejante al que rige los principios de la decoración musulmana: mediante la simple combinación de dos figuras geométricas (el círculo y el cuadrado, por ejemplo) pueden realizarse infinitas estructuras complejas. *The Drawing Book* consta de tres secciones: En la primera, el alumno debe realizar una serie de ejercicios sumamente elementales para aprender a manejar las posibilidades combinatorias de las tres figuras primarias; la segunda presenta una serie de modelos geométricos más complejos formados a partir de la primera serie; por último, en la tercera sección, el alumno, guiado por los modelos anteriores, empezaba a diseñar sus propias obras (láms. 6, 7 y 8).

A pesar de su formación como pintor académico, Dyce declara en el texto que acompaña a estos ejercicios que «el arte

---

<sup>11</sup> La escuela de Manchester se abrió en 1842; Spitalfields Female School (Londres) en 1842; York en 1842; Birmingham en 1843; Sheffield en 1843; Newcastle upon Tyne, 1843; Glasgow, 1844; Nottingham, 1844; Coventry, 1844; Norwich, 1845; Leeds, 1846; Hanley y Stoke, 1847; Paisley, 1848; Cork, 1849; Dublín, 1849; Macclesfield, 1850; Belfast, 1850; Stourbridge, 1851; Worcester, 1851; St. Martin's (Londres), 1852; y Waterford, 1852.

<sup>12</sup> The School of Design se inauguró en Somerset House, pero poco después, en 1852, se trasladó a Marlborough House. Los directores de la escuela fueron: el arquitecto John Buonarrotti Papworth (1837-1838), el pintor William Dyce (1838-1843), y Charles Heath Wilson (1843-1846). Entre 1846 y 1851, estuvo gobernada por un «triumvirato» constituido por Townsend, Horsley y Dyce. A partir de 1851, The School of Design se transformó en The School of Art; actualmente es The Royal College of Art.

ornamental es, más que imitativo, *abstracto y reproducible*<sup>13</sup>. Palabras estas que dejan entrever otra de las polémicas sobre las Bellas Artes y las decorativas, esta vez en torno a la creación frente a la imitación.

Para el platero real Robert Garrard, las artes nobles son más fáciles de aprender porque lo único que el estudiante tiene que hacer es adiestrarse copiando una y otra vez del modelo natural (es decir, la figura humana por regla general). Las artes decorativas tienen, además, un problema adicional: crear un diseño de la nada<sup>14</sup>. La distribución en el «Arte», por otra parte, es pintoresca, nos dice Redgrave, por entonces Superintendente de Arte, y, por tanto, asimétrica; el ornamento, por el contrario, tiene una distribución geométrica<sup>15</sup>. Al diferenciar entre el artista y el diseñador ornamentista, Redgrave observa, además, que el primero imita a la naturaleza sin más, mientras que el segundo selecciona de ella las características más gráciles y bellas. Estas características, dice Redgrave, deben figurar de tal manera que puedan ser percibidas sin por ello tener que representar a los objetos de los que han sido obtenidas. Es decir, la función del ornamentista es la de abstraer ciertos motivos de las formas vegetales pero nunca imitar a la planta. Por tanto, la tendencia aquí defendida ha de ser entendida como un proceso consciente hacia la abstracción —si por ello entendemos la ausencia de referencias figurativas a un cuerpo sensible—, ya que parte de la propia naturaleza y no de la imitación de ese estilo llamado «geometrismo» propio de las culturas indígenas y salvajes<sup>16</sup>. El

---

<sup>13</sup> W. Dyce, *The Introduction to the Drawing Book...*, Londres, 1854, págs. xi y 25.

<sup>14</sup> «Todas las ramas de las Bellas Artes pueden mejorarse; de las dos, por lo que se refiere a las llamadas artes nobles y artes ornamentales, esta última es quizá la más difícil de alcanzar la perfección, pues debe combinar las dos ramas con la dificultad adicional del *diseño original*; las artes nobles, al ser una mera repetición de la figura humana, siempre tienen un modelo para copiar». Cfr. R. Garrard, *First Report of the Department of Practical Art*, Londres, 1853, págs. 23 y 25, en H. Cole, *Miscellanies*, IX.

<sup>15</sup> Cfr. R. Redgrave, «Principles of Practical Art», *A Catalogue of the Articles of Ornamental Art Selected from the Exhibition of 1851*, Apéndice A, Londres [1852], págs. 63 y ss.; cfr. también: Department of Science and Art, *Elementary Instruction in Drawing and Colouring* (comentarios de R. Redgrave), Londres, 1853, pág. 10.

<sup>16</sup> J. Alcina Franch, distingue entre abstracción y geometrismo, nombre con el cual denomina estilos como, por ejemplo, el de las tribus salvajes, cfr. *Arte y antropología*, Madrid, Alianza Forma, 1982.

propio Jones admiró el nazarí precisamente porque vio en éste el estilo que mejor practicaba los principios de la naturaleza. De ahí que en *The Grammar* comparase la estructura ornamental de las yaserías de la Alhambra con las formas vegetales (hoja de castaño y viñedo) y animales (recuérdese el ejemplo de la pluma de ave).

El hecho de que la Alhambra se convirtiera en uno de los estilos predilectos en The School of Design no obedece tanto a la labor docente que allí realizó Jones como, más bien, a la actitud progresista de ese centro que, desafiando la actividad del taller artesanal y la opción figurativa ornamental, promocionó la decoración geométrica nazarí en favor de la reproducción mecánica artística. Es por esto que Wornum, profesor de Teoría del Ornamento, aconsejaba a sus alumnos que, a la hora de diseñar papeles pintados, tomasen como modelo la Alhambra; Wornum creía que el sistema de empapelar las paredes se derivaba de las yaserías medievales del palacio nazarí<sup>17</sup>; además, la mayoría de sus motivos decorativos se desarrollan en progresión diagonal lo que suponía, según él, una ventaja estética, puesto que aquellos que corren horizontal y verticalmente, aunque son más sencillos, son «rígidos» y «toscos». En otras palabras, Wornum se inclina por una composición «triangular» tal y como se aconseja en *The Grammar*, obra en la que, dicho sea de paso, Jones condena la mala calidad de los papeles pintados cuyos diseños decorativos a menudo presentan sólo una de las tres figuras primarias requeridas para que se produzca el reposo e invite al ojo a no detenerse sino a moverse en todas las direcciones.

### *Los resultados*

1851 fue un año clave para la historia del diseño británico. En The Great Exhibition celebrada en Hyde Park pudieron confrontarse los productos nacionales con los de otros países extranjeros y, por tanto, evaluarse los resultados obtenidos de las enseñanzas de The School of Design durante los catorce años que llevaba funcionando.

La deuda estilística con el pasado es inmediatamente notoria echando una ojeada a *The Illustrated London News* (1851), *Art*

---

<sup>17</sup> R. N. Wornum, *Twelve Lectures on the History of Ornamental Art*, Londres, 1855, págs. 109 y 110.

*Journal Illustrated Catalogue* (1851) y *Official Catalogue of the Great Exhibition* (1851), tres de las fuentes principales donde pueden estudiarse los resultados de esta exposición. La colección de diseños que hallamos ilustrados en estos volúmenes se extiende desde los estilos clásicos (como el griego y el italiano), hasta los orientales (alhambresco y egipcio, por ejemplo) pasando, por supuesto, por el gótico y llegando, incluso, al rococó. En ningún sitio mejor que en esta exposición se observa la mentalidad victoriana que Gertrude Himmelfarb ha denominado «plural» en virtud de la variedad ideológica, política y sentimental que se desarrolló en esa época<sup>18</sup>. Esta misma variedad se descubre en las artes; en el caso concreto de las decorativas, cada uno de los diversos estilos debía, además, adaptarse lo mejor posible a las exigencias del proceso mecánico. Precisamente, éste era el fin último de The Great Exhibition que, aunque integró en su colección algunas obras representativas del grupo de las Bellas Artes, se organizó principalmente con el propósito de activar las artes industriales. Por esta razón, las yeserías del palacio nazarí, que tan perfectamente se adecuaban a la producción serial, sirvieron de inspiración a un considerable número de fabricantes, sobre todo a los de papeles pintados quienes, influidos además por los principios abstractos de The School of Design, empezaron a diseñar papeles pintados y cueros —material con el que desde el siglo XVIII se solía recubrir las paredes de una habitación— alhambrescos.

El propio Jones presentó un diseño que la crítica en general, y Redgrave en particular como miembro del jurado que era, aceptó muy positivamente sabiendo que, en realidad, no era sino una imitación de una de las ilustraciones de su *Plans... of the Alhambra*<sup>19</sup>. Más tarde, hacia 1852, Jones comercializó sus diseños alhambrescos trabajando para las compañías Townsend & Parker, John Trumble & Sons y, posteriormente, hacia 1865, para la compañía Jeffery<sup>20</sup>.

En The Great Exhibition, la influencia de la obra gráfica de Jones en los alumnos de la escuela y en los fabricantes del país se

---

<sup>18</sup> G. Himmelfarb, *Victorian Minds*, 1.<sup>a</sup> ed. inglesa, Londres, 1952, cfr. la introducción, s.p.

<sup>19</sup> R. Redgrave, *Report on Design: Prepared as a Supplement to the Report of the Jury of Class XXX, Exhibition, 1851*, Londres, 1851.

<sup>20</sup> Muchos de los diseños de papeles pintados de Jones pueden verse hoy en el Museo Victoria & Albert, Department of Prints & Drawings.

manifiesta de manera evidente. Por poner sólo dos ejemplos, mencionaremos las obras de las compañías Ackroyd & Son (Hartford) y Frederick Leake (Londres). La primera presentó un papel pintado cuya similitud con las yeserías del Patio de la Mezquita que ilustra en una de las láminas de su obra arriba citada, habla por sí misma (véanse figs. 43 y 44). Ackroyd, sin embargo, suprimió la diversidad de tintas y colores de las cromolitografías reduciéndolas a dos colores primarios; esto es, a rojo sobre superficie azul oscura. Con ello, abarataba el proceso de fabricación adaptando así el diseño a la producción mecánica<sup>21</sup>.

Leake presentó una colección de cueros estampados inspirados literalmente en las yeserías del Salón de los Embajadores que se reproducen en *Plans... of the Alhambra*, como lo evidencia el hecho de que la cenefa que remata el diseño de Leake sea similar a una de las que Jones presenta en su lámina (figs. 45 y 46).

Pero no todos los diseños inspirados en la decoración nazarí pueden distinguirse tan claramente. A veces, los típicos motivos decorativos de la Alhambra estaban modificados, ya sea porque necesitaban adaptarse al proceso mecánico, ya porque, al seguir las enseñanzas de The School of Design, evitaban «imitar» fielmente un modelo prefiriendo «inspirarse» en él. A este grupo pertenecen los ejemplos de las compañías Henderson (fabricantes de alfombras de Durham, fig. 47), y J. Woollams (Londres) (fig. 48)<sup>22</sup>. Si comparamos las líneas ondulantes entrelazadas y los motivos más menudos que decoran los intersticios (entre los que se puede apreciar una especie de flor de acanto almohade) del diseño de Henderson con el dibujo del intradós del Patio de los Arrayanes que Jones ilustra en su obra, vemos que el primero recuerda al motivo nazarí, aunque aparece amplificado, como si se viera a través de un cristal de aumento.

El papel pintado «Alhambra» de Woollams tampoco imita fielmente ningún motivo nazarí y, sin embargo, como su propio

---

<sup>21</sup> La compañía A. Destrieux (Francia) también presentó un papel alhambresco que el jurado comparó con el de Ackroyd, cfr.: *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, Reports by the Juries*, Londres, 1852, Class XXX, pág. 370.

<sup>22</sup> La compañía Henderson de Durham se originó con Gilbert Henderson en 1813; sus hijos le sucedieron en el negocio y fueron los que se presentaron a la exposición, cfr. *Art Journal Illustrated Catalogue*, pág. 42. En cuanto a Woollams, puede ser J. Woollams, o W. Woollams, ambos nombres representan fábricas de papel pintado procedentes del Reino Unido. No ha sido posible distinguir a cual de las dos pertenece el papel pintado «Alhambra», cfr. *Reports by the Juries*, bajo ambos nombres.

nombre indica, se relaciona con la decoración del palacio musulmán. De él no siempre se copiaban diseños al pie de la letra; más importante era entender los principios estéticos que regían la belleza de su ornamentación y adaptarlos a las necesidades de la producción mecánica para acabar así con la obra de arte «única», privilegio exclusivo de las clases pudientes. Éste era uno de los objetivos artísticos socialmente más comprometidos del estilo alhambresco. En este sentido, y a propósito del papel pintado de Woollams, *the Art Journal* comenta: «el estilo decorativo de la conocidísima Alhambra ha sido reproducido con éxito y a un precio que permite a los moderadamente ricos emular las costosas adquisiciones propias del lujo oriental»<sup>23</sup>.

La tendencia abstraccionista-geométrica y la reproducción serial defendían una ideología que podría denominarse «industrialismo estético socialista», es decir, el polo opuesto a las ideas artísticas, aunque también socialistas, de Morris. Los organizadores de The Great Exhibition y los miembros de The School of Design pretendían extender la obra de arte serial a los hogares de las clases medias y obreras con el propósito de educarles el gusto artístico a través del uso cotidiano de objetos bellamente diseñados.

Los ornamentos naturalistas que imitaban las formas del diseño animal y vegetal eran rechazados por las dificultades que presentaban a la hora de ser reproducidos, lo que encarecía el producto convirtiéndolo en un objeto artístico, podríamos decir, «poco democrático». Pero había aún más. Este tipo de ornamento, de por sí profuso, ahogaba la estructura del objeto hasta el punto de mermar su utilidad<sup>24</sup>. No se trataba de suprimirlo, pues, como advertía Wornum, el ornamento no es un lujo sino parte esencial de una sociedad civilizada, «es una de las necesidades de la mente que gratifica al ojo»<sup>25</sup>. Se trataba de decorar sin alterar la estructura utilitaria del objeto (véase la ley 5 de Jones). Para Wyatt, consistía en respetar los principios de simplicidad, variedad, conveniencia y contraste<sup>26</sup>, características estas que difícilmente pueden aplicarse al ornamento naturalista.

<sup>23</sup> *Art Journal Illustrated Catalogue*, pág. 129.

<sup>24</sup> R. Redgrave, *Report on Design*, págs. 3 y ss. Redgrave compara el ornamento con la salsa que acompaña a una comida; ésta, dice, es indispensable, pues si no, la comida resultaría insulsa, pero ha de servirse dosificadamente; de lo contrario nos empacharía.

<sup>25</sup> R. N. Wornum, «The Exhibition as a Lesson in Taste», *op. cit.*, pág. I.

<sup>26</sup> «... Muchos se han equivocado al considerar que la simplicidad se identifica con un estilo llano, desnudo y frío. La verdadera tarea de la simplicidad es



Los esfuerzos de The School of Design por implantar la tendencia abstracto-geométrica empezaron a dar sus primeros frutos. «Los resultados de The Great Exhibition», escribe *The Art Journal Illustrated Catalogue*, «están preñados de beneficios incalculables para todas las clases sociales; se ha plantado la semilla que producirá en un futuro...: los fabricantes y los artesanos han aprendido la lección más valiosa de todas»<sup>27</sup>. No obstante, la batalla estaba tan sólo iniciada y ellos mismos tuvieron que reconocer que la tendencia general de la exposición fue la de presentar objetos cubiertos de flores y plantas, o disfrazados con figuras que, más que ajustarse a una sociedad industrial avanzada, parecían ilustrar un bestiario medieval.

Ante los positivos pero insuficientes resultados obtenidos de la enseñanza artística en la escuela, se acordó llevar a cabo una reforma que enfocase las actividades de este centro más claramente hacia las necesidades industriales, es decir, hacia la creación de diseños estéticamente bellos, de utilidad práctica y capaces de ser reproducidos mecánicamente. En 1852 se creó un nuevo organismo *The Department of Practical Art* (El Departamento de Artes Aplicadas, llamado *Department of Science and Art* —Departamento de Arte y Ciencia— a partir de 1853-1854 y *Department of Education* —Departamento de Educación— a partir de 1857), que absorbió a The School of Design (ahora llamada School of Art) y sus funciones. El principal promotor de la reforma fue Sir Henry Cole, cuyas actividades artísticas se habían centrado hasta entonces principalmente en The Society of Arts y en la organización de The Great Exhibition<sup>28</sup>. Pero hacia 1849, Cole ya había intervenido en los asuntos de The School a través de su periódico *The Journal of Design and Manufactures*, una de las publicaciones más influyentes de su tiempo en materia

---

la de limitar forma y ornamento a la correcta expresión de cualquiera que sea el sentimiento predominante deseado que se quiera comunicar a través del objeto, descartando todo aquello que sea ajeno a dicho sentimiento», M. D. Wyatt, «Extracts from a Lecture on Form, Delivered Before The Society of Arts», *A Catalogue of the Articles of Ornamental Art Selected from the Exhibition 1851*, Appendix A, pág. 69.

<sup>27</sup> *Art Journal Illustrated Catalogue*, pág. iv.

<sup>28</sup> Henry Cole empezó sus actividades con The Society of Arts, en 1846, y en 1851 y 1852, fue elegido su presidente. Cole, a través de esta sociedad, organizó las exposiciones de 1847, 1848 y 1849 que abrieron paso a la posterior The Great International Exhibition, en 1851. Sobre The Society of Arts, cfr. el Apéndice II de este libro.



artística y portavoz de las ideas de Jones, Wyatt, Redgrave, Wornum y otros del mismo círculo. Ahora bien, paradójicamente, la intención de Cole era la de criticar la política de este centro de diseño<sup>29</sup>. *The Journal of Design* reprobó severamente los trabajos de los alumnos. La figura 49 reproduce un ejemplo de las protestas en contra de la incongruente mezcla de estilos (Luis XIV, alhambresco e italiano) con la que, a menudo, se decoraban las cenefas. Casos como éste evidenciaban que los ornamentistas, educados bajo el lema geométrico y empachados con motivos estilísticos del pasado, no acertaban a crear un estilo nuevo original, sino más bien, una amalgamación de historicismos metamorfoseados. Aun así, difícilmente podría creerse que las críticas del *Journal of Design* estuviesen fundamentadas sólo en el diseño ecléctico, ya que los mismos profesores que escribían en el periódico mezclaban estilos en sus propias obras. Así, en una de las estufas de Jones, el alhambresco aparece claramente yuxtapuesto al gótico (fig. 50), y por poner otro ejemplo del mismo artista, en el escaparate para la tienda de música «Chappell» en Bond Street (Londres), lo alhambresco se vuelve a mezclar, aunque esta vez con lo clásico. Las críticas para ambos diseños fueron, sin embargo, manifiestamente positivas<sup>30</sup>.

La verdadera discrepancia entre *The Journal of Design* y The School residía, más bien, en la política algo conservadora que este centro mantenía con respecto al ornamento. A juicio del periódico, las peligrosas y extravagantes tendencias naturalistas no se habían combatido con la entereza que exigían entonces las circunstancias. El ferviente aborrecimiento de Cole hacia cualquier ornamento de forma orgánica le llevó, en 1852 (ya con el

---

<sup>29</sup> El periódico contrario a las ideas de Cole fue *The Art Union Journal*, fundado en 1839, y conocido con el nombre de *The Art Journal* desde 1849. Se dejó de imprimir en 1912. Para la controversia mantenida entre *The Art Journal* y *The Journal of Design*, cfr. Q. Bell, *op. cit.*

<sup>30</sup> La chimenea de Jones fue expuesta en *Arts and Manufactures*, una exposición celebrada en Birmingham en 1849, cfr.: *The Journal of Design*, II, 1849-1850, pág. 53. Para el diseño en hierro del escaparate de la tienda de Chappel, en Oxford Street, cfr.: *The Journal of Design*, IV, 1850-1851, págs. 10-12. Esta obra de Jones fue, sin embargo, criticada en otros círculos. La manía que Ruskin tuvo a la Alhambra y a todos los diseños de tipo abstracto, se refleja en sus comentarios; en uno de ellos, y a propósito de la obra de Jones que venimos comentando, escribe: «El ornamento de la Alhambra ha sido últimamente extensamente utilizado en escaparates de tiendas, para el no poco detrimento de Regent Street y Oxford Street». J. Ruskin, *The Stones of Venice*, I, en *op. cit.*, IX, pág. 469.

*Department of Practical Art* funcionando), a organizar un Museo de Monstruosidades llamado *The Chamber of Horrors*, en el que se exponían los objetos más detestablemente diseñados: unas tijeras con forma de pájaro que al abrirlas parecían volar; candelabros con brazos humanos; hueveras en forma de nido de pájaros; alfombras decoradas con lagos llenos de nenúfares flotando y otros ejemplos antimodélicos de los que los alumnos debían abstenerse; se trataba de crear un museo opuesto al del Victoria & Albert fundado precisamente por el mismo departamento a partir de los objetos más interesantes y mejor diseñados que se exponían en las exposiciones internacionales<sup>31</sup>. La aversión que sentía Cole por todo ornamento de formas naturales que decorase cualquier objeto arbitrariamente, fue obsesiva. Su falta de tolerancia por todo aquello que él consideraba fantástico y caprichoso fue caricaturizada por Charles Dickens (1812-1870) en *Tiempos difíciles* (1854) en boca de uno de los personajes (el tercer caballero del capítulo II), quien encargado de supervisar el gusto artístico de los estudiantes de una escuela, se dispone a formular una serie de preguntas:

«Supongan que van a enmoquetar una habitación ¿Usarían una alfombra con flores representadas en ella?»

Teniendo para entonces la convicción general de que ¡NO señor! era siempre la respuesta correcta para este caballero, el coro de NO fue muy fuerte. Solamente algunos pocos rezagados dijeron débiles síes; entre ellos Sissy Jupe.

«Señorita número veinte», dijo el caballero sonriendo complaciente seguro de sí mismo.

Sissy se puso roja y se levantó.

«Así es que usted alfombraría su habitación —o la de su marido, si fuese una mujer crecida y tuviese marido— con representaciones de flores. ¿No es así?», dijo el caballero. «¿Por qué lo haría?».

«Si me permite, señor, soy muy aficionada a las flores», respondió la chica.

«¿Y es ésta la razón por la que usted pone mesas y sillas sobre ellas y tiene gente caminando encima con botas pesadas?»

---

<sup>31</sup> Sobre el origen del Museo Victoria & Albert y su relación con The School of Design, cfr. Tonia Raquejo «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert», *op. cit.*, págs. 212 y ss.

El contenido del Museo de las Monstruosidades se sabe gracias a las descripciones que Christopher Dresser dio en una conferencia que impartió en Philadelphia en 1877; cfr. C. Dresser, *Penny Monthly*, febrero, 1877, pág. 119, citado por Alf Boe, *From Gothic Revival to Functional Form*, Oxford, 1957, pág. 68.

«No le harían daño, señor. Ni se aplastarían, ni se marchitarían, si me permite, señor. Serían representaciones de aquello que es muy bonito y agradable y a mí me harían ilusión».

«¡Ay, ay, ay! Pero es que usted no debiera tener ilusiones!», gritó el caballero completamente regocijado por haber llegado tan fácilmente a este punto». ¡Éste es el asunto! ¡Usted no debe tener nunca ilusiones!

«¡Hechos, hechos, hechos!», dijo el caballero... «Usted va a ser controlada y gobernada», dijo el caballero, «de acuerdo a los hechos»<sup>32</sup>.

Este episodio de la alfombra explica que en la exposición internacional de 1862 (celebrada también en Londres y organizada por *The Department of Science and Art* al frente de Cole) los diseños abstractos y planimétricos fuesen más numerosos que los naturalistas. Los que presentaron las compañías de William Fry (fig. 51), F. G. Trestrail (de Walbrook) (fig. 52) y J. Houldsworth (de Manchester)<sup>33</sup> indican claramente que los principios de *The Grammar* empezaron a tener un mayor efecto. Pero, a pesar de todo, el grupo departamental formado en torno a Cole, no lograría ganar la batalla. En la exposición no faltaron ejemplos de alfombras cubiertas de rosas y otros motivos de apariencia orgánica amenazando los esfuerzos de The School of Art e irritando la sensibilidad artística de Cole. De hecho, el naturalismo no desapareció nunca, ni siquiera de los diseños de aquellos que habían cooperado en numerosas actividades para promocionar el arte industrial.

<sup>32</sup> En el texto original inglés, lo que se ha traducido por «ilusiones», figura como *fancy*, un vocablo que se traduce difícilmente al castellano. El verbo *to fancy*, además de «gustar», «apetecer», y similares, significa «imaginar», «fantasear» y «figurarse»; por lo que se ha traducido por «ilusión», vocablo que acepta el doble sentido con el que Dickens usa *fancy* en la novela, es decir, como «tener ilusión por» (gustar) y «tener una ilusión óptica» (imaginar, figurarse).

Hay numerosas traducciones al castellano; aquí se ha consultado la versión original citada por A. Boe, *op. cit.*, pág. 69, quien advirtió la caricatura de Henry Cole en el personaje del «tercer caballero». E. H. Gombrich también cita este pasaje en su *The Sense of Order*. Sobre Charles Dickens y la política artística departamental cfr.: K. J. Fielding, «Charles Dickens and the Department of Practical Art», *Modern Language Review*, XLVIII, 1953, págs. 272-277.

<sup>33</sup> La seda de J. Houldsworth está comentada e ilustrada en J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, Londres, 1863, II, lámina 188. Esta obra de Waring consta de dos volúmenes ilustrados con cromolitografías y resulta una fuente fundamental para la exposición de 1862. Sobre ella, cfr. además: *The Art Journal Catalogue of the International Exhibition*, Londres, 1862; y H. Cole, *Miscellanies*, XI y XIII.

El centro de mesa llamado «The Alhambra Table Fountain» es uno de los ejemplos interesantes en donde puede observarse la tendencia naturalista y caprichosa integrada en una «arquitectura» cuya decoración es fundamentalmente geométrica (fig. 53). Esta obra escultórico-arquitectónica fue, y de ahí su especial significación, diseñada por Edward Lorenzo Percy bajo la dirección personal del príncipe Alberto, cuyas actividades artísticas (en The Society of Arts y en la organización de The Great Exhibition) se llevaron a cabo dentro del círculo de Cole. Esta «Alhambra Table Fountain» que se realizó en 1842 en plata por Robert Garrard, fue presentada por el príncipe Alberto a la reina Victoria y, actualmente, sigue perteneciendo al patrimonio real británico<sup>34</sup>.

De entre las obras expuestas en la exposición de 1862, el arquitecto Waring describe este extravagante espécimen alhambresco al que interpreta como un templo-reliquia construido sobre una fuente que emana de las ruinas de un edificio de la antigüedad. A su alrededor, se disponen algunos árabes que conducen sus caballos a beber; el grupo se completa, en la parte inferior, con la presencia de cuatro canes que resultaron ser los que pertenecían a la misma reina Victoria y cuyos nombres aparecen grabados en el pedestal. Entre las ruinas, se introdujeron plantas y animales exóticos propios de la Arabia.

Esta Alhambra erigida aquí como un santuario, una reliquia que custodia y conmemora las ruinas de la Antigüedad recuerda vivamente las palabras de la romántica Romer: «¡La Alhambra, cuyas regias torres y desérticos salones son una reliquia a la que los peregrinos del Viejo y Nuevo Mundo dirigen sus pasos y se inclinan con lamentable admiración ante este monumento de glorias difuntas de una raza que ha cesado de incluirse entre las naciones de la tierra!»<sup>35</sup> A los ojos de los victorianos, el palacio nazarí no sólo fue un modelo de perfección estética, es decir, un «partenón árabe» a lo Jones, sino que, además, representó el símbolo de una de las civilizaciones más avanzadas que enrique-

---

<sup>34</sup> The Alhambra Table-Fountain se expuso en la exposición internacional de 1862 y puede verse en: J. B. Waring, *Masterpieces*, II, lámina 121; para esta escultura cfr. además: A. Boe, *op. cit.*, pág. 13; Victoria & Albert Museum, *An Exhibition of Royal Taste*, Londres, 1945, n.º 164 del catálogo; recientemente ha sido expuesta en la exposición de The Royal College of Art, *Prince Albert, his Life and Work*, Londres, 1983, cfr. el catálogo realizado por Hermione Hobhouse, pág. 102.

<sup>35</sup> I. Romer, *op. cit.*, I, pág. 371.

cieron, en su tiempo, la historia de la humanidad; de ahí su cualidad de «antique», rango que la hizo digna de integrarse en el repertorio de los trofeos artísticos y culturales propios del ya consolidado Imperio británico ya que, para entonces, hacía tiempo que la «Antigüedad», como concepto estético referido al ámbito de la cultura mediterránea clásica, había roto sus tradicionales confines conceptuales para abrazar ejemplos de otras culturas cuyo origen remoto y naturaleza exótica las habían condenado anteriormente al olvido.

El compromiso existente en la exposición de 1862 entre figuración y geometrización dio, a veces, resultados terriblemente «Kitsch». Éste es el caso de «The Alhambra Table Mirror» (fig. 54), un aparador fabricado por Elkington (compañía afincada en Birmingham y Londres), a base de vaciados de la Alhambra sacados por un artista italiano a instancia de Mark Penrose, entonces cónsul británico en Granada. De nuevo, el príncipe Alberto intervino personalmente en la dirección del diseño, concretamente en los candelabros que decoran el primer cuerpo del mueble y que fueron realizados por Pierre Émile Jeannest (1813-1857), un porcelanista alumno del escultor Delaroche que se trasladó a Inglaterra hacia 1842 y que trabajó con la compañía de Minton; a él se debe también el modelado de la escultura equestre presentada, esta vez, por la reina Victoria al príncipe Alberto<sup>36</sup>.

El aparador, decorado con motivos geométricos inspirados en la decoración del Patio de los Leones de la Alhambra, incluye la escultura equestre de Lady Godiva (1040-1080). Cuenta la leyenda que esta mujer sajona decidió interceder por el pueblo ante los opresivos impuestos que su marido Leofric, Earl de Mercia y Lord de Coventry, exigía. Tras las insistentes súplicas de su esposa, el tirano Leofric, en un momento de generosidad, accedió disminuir los impuestos; pero, al parecer, el dinero era para el Lord de Coventry lo que el honor para su esposa, por lo que Leofric, pensando sin justicia, decidió que la pérdida de sus ingresos debía ser compensada y puso una condición: que Lady Godiva atravesara la ciudad de cabo a rabo, a caballo y desnuda. Después de promulgar un mandato por el cual todo ciudadano de Coventry debía permanecer en su casa con las ventanas cerradas en el día convenido, la heroína accedió a la condición impues-

<sup>36</sup> Cfr. J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, I, descripción de la lámina 82.

ta. Por supuesto, hubo curiosos impertinentes como el sastre, conocido después con el sobrenombre de «Peeping Tom», que al desobedecer el mandato real quedó inmediatamente ciego por orden divino<sup>37</sup>. Leofric, por su parte, cumplió la promesa y abolió los opresivos impuestos.

Probablemente, fuese el valor moral de esta historia lo que justificaría la presencia de figuras históricas dentro de la decoración de un mueble de uso familiar que, como tal, debería, de acuerdo con la política departamental, estar diseñado bajo los lemas de la conveniencia, simplicidad y utilidad. La carga moral de la historia explicaría, además, la elección intencionada de la Alhambra como marco de los acontecimientos, lo que implicaría, además, una significación específica en relación a la moraleja. En este sentido, la sustitución de la fuente del Patio de los Leones (en el cuerpo inferior del mueble) por el Mar de Bronce del Templo de Salomón, sostenido por 12 carneros, nos habla, sin duda, de un significado concreto escondido ahora para nosotros.

Sin embargo, la conexión entre la Alhambra y el Templo de Salomón no nos es desconocida. Éste ha sido un tópico que se ha tratado largamente y al que F. P. Bargebuhr se dedicó durante los años sesenta de esta centuria sin mucho éxito<sup>38</sup>. En el siglo XIX, algunos viajeros sostuvieron ideas semejantes; por ejemplo, los escritos de Jean F. Peyron recogidos por Jean F. Bourgoing en *Travels in Spain*, dicen de la fuente del Patio de los

---

<sup>37</sup> De ahí el adjetivo «Peeping Tom» que hoy en día denomina, en la lengua inglesa, a los mirones o indiscretos.

<sup>38</sup> Para F. P. Bargebuhr, la Alhambra debe datarse en el siglo XI, entre 1055 y 1065, años en los que el judío Yehoseph Ibn Naghralla sirvió al rey bereber Badis. Una de las pruebas que Bargebuhr presenta para defender su tesis es precisamente la fuente del Patio de los Leones, en la que ve una réplica del Mar de Bronce del Templo de Salomón. Bargebuhr ilustra su teoría con unos dibujos entre los que encontramos una reproducción del Mar de Bronce que se parece bastante a la fuente que decora el mueble de Elkington. Para Bargebuhr, el hecho de que la Alhambra fuese una de las arquitecturas inspiradas en las descripciones fantásticas del Templo de Salomón, explica la ya larga y complicada controversia sobre el uso de elementos figurativos dentro del repertorio de la Alhambra, aspecto que, como es bien sabido, estaba prohibido por el islam, cfr.: Frederic P. Bargebuhr, «The Alhambra Palace of the Eleventh Century», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIX, 1956, págs. 192-258; «A First Visit to the Alhambra», *Atlantis*, XXXI, págs. 241 y ss.; *El Palacio de la Alhambra en el siglo XI*, México, 1966; *The Alhambra. A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain*, Berlín, 1968. Cfr. además: Oleg Grabar, *The Alhambra*, Middlesex, 1978 (traducción al castellano de José Luis López Muñoz, *La Alhambra*, Madrid, 1980, págs. 127-128).

Leones: «Sostenida por doce leones, se dice que está hecha sobre el modelo del Mar de Bronce que Salomón colocó en su famoso templo»<sup>39</sup>. Antes que Peyron, su compatriota Louis Meunier reprodujo en *Views of Spain & Portugal* (1650) una lámina del Patio de los Leones cuya fuente aparece sostenida por carneros<sup>40</sup>. También Jean Pierre Claris de Florian en su *Gonzalve de Cordove* (1791)<sup>41</sup>, Josiah Conder y Richard Ford entre otros, compartieron las opiniones de Peyron. No sería extraño, por tanto, que Elkington se valiese de estas conocidas asociaciones entre la Alhambra y el Templo del rey sabio para conmemorar la prudencia de Lady Godiva. De cualquier manera, este aparador nos introduce en un área nueva, la de las distintas funciones y significados que el estilo alhambresco adoptó en la Gran Bretaña del XIX. De ello nos ocuparemos seguidamente.

---

<sup>39</sup> J. F. Bourgoing, *Travels in Spain*, III, pág. 226.

<sup>40</sup> *Views in Spain and Portugal*, s.l. 1650?; se trata de un curioso volumen de grabados sin título original con vistas de España, que puede consultarse en el Museo Británico con la signatura (M.35-64.RD71). Las ilustraciones de Louis Meunier están discutidas en J. Brown, *A Palace for a King*, Londres, y New Haven, 1980, pág. 251. Brown advierte que las ilustraciones de Meunier se extendieron considerablemente y se copiaron con frecuencia. Quiero dar las gracias a Enriqueta Harris Frankfort quien me llamó la atención sobre estas ilustraciones de Granada y me proporcionó la signatura correspondiente del Museo Británico.

<sup>41</sup> Para Jean P. Claris de Florian, cfr. *Gonzalve de Cordove*, París, 1791 (2.<sup>a</sup> ed. de 1792). Hay traducción inglesa (Londres, 1808); se ha consultado la edición castellana de Madrid, 1804, *Gonzalo de Córdoba o la conquista de Granada*, III, pág. 197. Para J. Conder, *op. cit.*, XVIII, pág. 240. Para R. Ford, *Manual*, pág. 128, menciona que el tipo oriental de tal fuente se encuentra en el trono de Salomón y envía a: 1 Reyes, VII, 29; X, 20 de la Biblia.

## CAPÍTULO VII

### EL ALHAMBRESCO COMO SOLUCIÓN AL PROBLEMA ARTÍSTICO/FUNCIONAL

Las actividades departamentales fueron más lejos cuando, al margen de las exposiciones internacionales y las enseñanzas de The School of Art —a través de las cuales pretendía soldar de una vez por todas la belleza funcional y la industria—, ambicionaron hermanar lo científico con lo artístico; dos ramas del conocimiento humano que, acostumbradas a convivir con la hostilidad propia del cuerpo y el alma, se habían distanciado todavía más tras los avances de la revolución industrial.

Este proyecto artístico-científico necesitaba un lugar adecuado donde desarrollar sus actividades, por lo que la junta ejecutiva encargada vio la necesidad de construir un edificio con características específicas: The Royal Panopticon of Science and Art (figs. 55 y 56). La tarea le fue encomendada al arquitecto Thomas Hayter Lewis quien finalizó las obras en mayo de 1854. El edificio quedó ubicado en el lado oriental de Leicester Square, en el centro de Londres. La elección del estilo resultó compleja, pues debía armonizar con las finalidades artístico/científicas del edificio; después de prolongadas reflexiones, se optó por el «sarracénico», estilo que, además de adaptarse perfectamente a las necesidades de la arquitectura moderna, provenía de un pueblo «que, como demuestran las ruinas de sus obras artísticas, apreciaron las ciencias con un ardor que merece la pena imitar»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> W. White, *The Illustrated Handbook of the Royal Panopticon*, Londres, 1854. Entre el equipo administrativo del Royal Panopticon figura un Teniente General, Sir John Wilson, que luchó en la Península Ibérica en 1809.

Sobre este edificio puede consultarse también del mismo autor: *The Illustrated Handbook to the Alhambra Palace*, Londres, 1869; Walter Besant, *London in the Nineteenth Century*, Londres, 1909, págs. 190-191, 195-196, 212 y 214; *The*



El objetivo del Panopticon, tal y como se especifica en la cédula real del 21 de enero de 1850, algo antes de su inauguración, era: «exponer e ilustrar comúnmente los descubrimientos de las artes y de las ciencias; extender el conocimiento de los inventos útiles e ingeniosos; promover e ilustrar el uso de las ciencias en las artes aplicadas; instruir a través de cursos de conferencias en los que se demostrarían e ilustrarían, por medio de aparatos e instrumentos, así como de otros dispositivos, todas las ramas de la ciencia y literatura; en cuanto a las Bellas Artes y artes aplicadas, demostrar el proceso de creación (ya sea artesanal o mecánico) desde el principio hasta el final»<sup>2</sup>. Todos estos objetivos estaban encaminados hacia una finalidad común: El progreso y la difusión del conocimiento a todos los sectores sociales.

Al elegir el estilo sarracénico, el Royal Panopticon pretendió ser la nueva sede del florecimiento científico, literario y artístico que tuvo lugar en los reinos musulmanes españoles. No olvidemos que, desde 1790 aproximadamente, los escritores británicos ensalzaron, en sus libros de arte, historia y literatura, el apogeo artístico-cultural del reino de Córdoba y, en especial, el de Granada, por lo que no resulta del todo sorprendente que el Panopticon pretendiese rememorar la fisonomía de la Alhambra. W. White, un contemporáneo autor de varias guías para el Panopticon escribe: «Aquí tenemos la cúpula, los minaretes, el arco de herradura, las ventanas y puertas; complementos cuyas formas... se ajustan perfectamente al orden de la arquitectura mora de la que The Royal Panopticon es un claro exponente y constituye un sorprendente ejemplo del palacio y fortaleza que Mohammed I fundó en el siglo XIII [es decir la Alhambra]»<sup>3</sup>.

La disposición y ornamentos de la fachada fueron adaptados a su finalidad científica y cultural. Los ornamentos clave fueron los escudos, un elemento decorativo típico de la Alhambra que

---

*Builder*, 14 de mayo, 1853, págs. 308-309, y 18 de marzo, 1854, pág. 143; *Civil Engineers and Architect's Journal*, 1853, pág. 161; M. Darby, *The Islamic Perspective*, págs. 125 y 126; Victor Glasstone, *Victorian and Edwardian Theatres*, Londres, 1975, págs. 50 y 51; G. L. C., *Survey of London, The Parish of St. Anne, Soho, XXXIV*, Londres, 1966, págs. 492-497; *Illustrated London News*, 31 de enero, 1852; y *Old and New London*, III, pág. 169.

<sup>2</sup> Cfr. *Royal Panopticon of Science and Art. Deed of Settlement of the Corporation, Incorporated by Royal Charter, 21 February, 1850*, Londres, 1850?; cfr. además: W. White, *Handbook of the Royal Panopticon*, págs. 8-9.

<sup>3</sup> W. White, *Handbook to the Alhambra Palace*, págs. 5-6.

fue célebre entre los británicos. Muchos coleccionistas, como Twiss o Ford, lograron atesorar uno de esos codiciados escudos de cerámica vidriada en sus repertorios y casi todos los viajeros los describieron en sus narraciones, destacando, además, la simbología del proverbio escrito en árabe en cada uno de ellos: «Sólo Dios es vencedor»<sup>4</sup>. En el Panopticon, los escudos no «nos hablan de hechos sangrientos, rapiña o anarquía», escribe White, «tampoco recuentan las batallas ganadas a los reinos conquistados, sino los éxitos en las artes, literatura y ciencia; acompañamientos convenientes y apropiados para una institución cuya ambición máxima es la de elevar el estándar social, moral e intelectual de la humanidad»<sup>5</sup>. Los escudos distribuidos por la fachada representaban cada una de las ramas del saber a través de aquellos nombres que fueron famosos por sus contribuciones en las artes y ciencias, como por ejemplo: Purcell, el compositor de la célebre ópera *Diocletian*; Davy, inventor de la lámpara de seguridad y descubridor de los métodos básicos de los alcalinos; Newton, descubridor de la gravedad; Goldsmith, literato; Herschel, descubridor del planeta Georgium Sidus (Urano); el inmortal Shakespeare; el pintor y escultor Barry; Watt, inventor de la máquina de vapor; y Bacon, padre de la filosofía experimental. Al lado de estos escudos se ubicaron otros. En primer lugar, el real de armas, con objeto de hacer ver, comenta White, que ninguno de los reinos anteriores pudo haber realizado con éxito el proyecto de una institución como ésta. La fachada conmemora así la protección monárquica de las artes y ciencias prestigiando el gobierno de la reina Victoria. En segundo lugar, figuró el escudo del propio Panopticon compuesto a base de imágenes que simbolizaban el progreso de la humanidad. Una manzana encarnaba la transcendencia de lo incidental al inspirar a Newton uno de los argumentos filosóficos más elevados; el huevo de Colón simbolizaba la victoria del genio en contra de los poderosos antagonismos; y la lámpara de Galileo personificaba las oscilaciones que le indujeron a investigar las leyes del movimiento vibratorio. El escudo, sostenido por un estudiante y un mecánico, emblematicaba la frase latina «mente et manu»; en la parte superior del escudo se representaban las principales herramientas

<sup>4</sup> Sobre el coleccionismo de piezas de la Alhambra en el siglo XIX, cfr. mi artículo «La Alhambra en el Victoria & Albert...», *op. cit.*, donde puede encontrarse además un catálogo de las piezas que se conservan en dicho museo.

<sup>5</sup> W. White, *Handbook of the Royal Panopticon*, págs. 16-17.

de cada uno: la pluma dirigida por la mente cultivada del estudiante y el martillo, dispuesto a obedecer la guía de una mano con experiencia. Un escudo éste que, mejor que ningún otro, encarnaba los deseos del *Department of Science and Art*: unir la ciencia con la experiencia.

Para entender la interpretación que Lewis hizo del estilo alhambresco en el Panopticon, han de tenerse en cuenta varios aspectos. En primer lugar, los de tipo formal que muestran una fachada, cuyos prominentes minaretes y cúpulas difícilmente recuerdan a la Alhambra. Ello es debido, como ya se ha señalado en otras ocasiones, a que el revival nazarí no recuperó la realidad física del estilo tal y como lo entendería una mentalidad científica de hoy en día basada en el análisis de las formas. Se verificaron sus asociaciones históricas y culturales que, para los victorianos, eran las que comportaban la «verdadera realidad» de la Alhambra. En segundo lugar, los aspectos ideológicos explican que The Royal Panopticon, aunque estuviese «inspirado» en el arte y leyenda del palacio nazarí, pretendía ser un proyecto sin precedentes y *genuinamente británico*; es decir, una Alhambra, pero una Alhambra inglesa: «Aquí, el arquitecto ha demostrado su talento al contar con muy pocos precedentes. En este país», escribe White ignorando la obra de Jones, «no existe ningún ejemplo sobre el que haya podido inspirarse; tampoco puede suponerse que los edificios del continente [léase Mezquita de Córdoba y Alhambra] que han escapado de los agentes destructivos del tiempo y de las turbulencias políticas, fueran alguna vez apropiados para los mismos fines que han dado origen a la Alhambra inglesa»<sup>6</sup>. The Royal Panopticon debía ser una experiencia genuinamente inglesa por cuanto representaba, para sus promotores y para el resto de los contemporáneos, una institución que, ni más ni menos, pretendía llegar a identificarse con la moral, la sociedad y el mundo intelectual de todo el Imperio británico. El patrocinio e intervención directa de la propia reina Victoria nos da una idea de la magnitud del proyecto.

El nombre «Panopticon» obedece a su planta circular, forma recuperada a principios del XIX por Jeremy Bentham (1748-1832), padre del utilitarismo inglés. Bentham diseñó cárceles «panopticon» cuya estructura consideró ideal en tanto que permitía a los guardias penitenciarios vigilar a la totalidad de los

---

<sup>6</sup> W. White, *Handbook of the Royal Panopticon*, pág. 14 y *Handbook to the Alhambra Palace*, pág. 5.

presos desde el cuerpo central. La planta centralizada se usó también con otros fines más idealistas; de hecho, el socialista Robert Owen (1771-1818) diseñó construcciones similares para sus comunidades utópicas. Su uso parece ponerse de moda en un momento en el que se empezaba a prestar atención a las teorías de la formación del sistema solar del francés Pierre-Simon Laplace (1749-1827). En su *Le Traité sur le Mécanisme Céleste* (1799) defiende que, en un principio, el sistema solar era una masa de gases arremolinados que, al enfriarse, condensó su centro, lo que dio lugar a nuestro sol. Las partes circundantes se convirtieron en anillos giratorios que se condensaron en planetas, cada uno de ellos girando alrededor de sí mismo y alrededor del sol. Para Laplace, el final de este proceso llegaría con el enfriamiento total del sistema solar, lo que impediría el desarrollo de vida. Una explicación del sistema solar similar a la de Newton si salvamos las cuestiones religiosas que le indujeron a éste último a creer en su origen divino. The Royal Panopticon, basado o no en estas consideraciones científicas, eligió también una planta circular en cuyo centro se ubicó una magnífica fuente que, se decía, imitaba el modelo de la del Castillo de Zizi en Palermo, y cuyo surtidor arrojaba una columna de agua que llegaba hasta la cúpula. Alrededor de la rotonda, se dispusieron estatuas que alternaban con máquinas en funcionamiento. Rodeando la planta, se elevaban dos galerías ricamente adornadas en estilo alhambresco. La totalidad de la decoración del interior, realizada por la compañía Harland & Fisher (de Bond Street, Londres), se adaptaba felizmente a la arquitectura de Lewis. La cúpula, de unos 18 metros de diámetro, adornaba su centro con una claraboya de 16 estrellas perforadas. Todo ello producía una extraordinaria ilusión óptica de tal forma que, vista desde abajo, la base de la cúpula parece ser dos veces más alta que la anchura del área de la rotonda.

La acústica fue uno de los aspectos que mejor cuidaron ya que, en el interior, se colocó un órgano de estilo alhambresco y dimensiones colosales (unos 115 de ancho por 11,60 de profundidad y 14,65 metros de alto). Además de este órgano, otro de los elementos más típicamente victorianos del Panopticon fue el ascensor. Compuesto por una barra de gran altura y un pequeño templete hexagonal con una capacidad máxima de ocho personas, constituía una de las atracciones del edificio. La sala de máquinas se extendía a lo largo de la primera planta. Allí podía contemplarse en detalle los procedimientos mecánicos adaptados

a la producción artística. En este caso, la llamada *Vertical Sawing Machine* obra de Brooke, una máquina diseñada en alhambresco para producir ornamentos alhambrescos, ilustró, mejor que ninguna otra, sus posibilidades artístico/mecánicas<sup>7</sup>. En la segunda planta, destacaba la sala dedicada a la fotografía, una ciencia que al haber sido iniciada tan sólo en 1838 por Louis Jacques M. Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) prácticamente acababa de difundirse, lo que nos da una idea de los ambiciosos proyectos del centro. Fue Henneman quien se encargó de impartir los cursillos de fotografía, cuyo aprendizaje estaba al alcance de todo ciudadano gracias a los laboratorios de uso público instalados.

A pesar de sus elevados objetivos, el programa docente, artístico/científico e intelectual del Panopticon acabó enfriándose como el sistema solar de Laplace y resultó un fracaso. Como muy bien acertó a comprender un contemporáneo, *The Department of Science and Art* no pasó de ser una asociación de «varios filantrópicos» que sucumbió ante la realidad especulativa<sup>8</sup>. La compañía de The Royal Panopticon, arruinada tras dos años de funcionamiento, tuvo que poner el edificio en venta en agosto de 1856. Desde entonces, todas las actividades científicas y culturales que con tanto afán habían instruido sus promotores, cesaron para siempre. Cuando algo después, E. T. Smith lo adquirió por la escasa suma de 9.000 libras<sup>9</sup>, quedó convertido, primero en un circo y, a partir de 1860, en un music-hall (The Royal Alhambra Palace Music Hall, posteriormente llamado Alhambra Theatre), actividad que conservó hasta su demolición en octubre de 1936.

Para adaptar el centro científico y cultural a las necesidades de un teatro de variedades, fue necesario emprender una serie de reformas. En 1860, las galerías se convirtieron en palcos y el órgano se retiró para dejar espacio a un escenario. La decoración interior se remodeló en un estilo todavía «más a lo alhambresco» lo que realzó la atmósfera lúdica de las nuevas actividades, convirtiéndose así en el lugar de diversión más popular de Europa. Frente al fracaso de los programas altruistas de *The Department*

<sup>7</sup> «En este diseño, el estilo sarracénico ha sido escrupulosamente conservado con objeto de guardar el carácter del edificio, y también, con objeto de probar la adaptabilidad del estilo [a la fabricación] de muebles y artículos de bisutería». W. White, *Handbook of the Royal Panopticon*, pág. 110.

<sup>8</sup> *Old and New London*, III, pág. 169.

<sup>9</sup> ¡La cantidad estimada para construir el Panopticon fue de 80.000 libras!, cfr. M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 126.

of *Science and Art*, el music-hall triunfó ganándose un público que ni la cultura ni el arte habían podido atraer.

Puesto que el estilo alhambresco no sólo se asoció a la supremacía artística y científica de los reinos hispanomusulmanes, sino también a la fantasía, pudo conservarse en el music-hall un lugar en el que la gente acudía para saborear el gusto de la ficción. Por eso, las guías para The Royal Alhambra Palace no hicieron sino sustituir las elevadas virtudes artístico/científicas del alhambresco por las fantásticas y, en este caso, es fácil imaginarse el efecto que la fachada del edificio, como umbral al ensueño, producía en el caminante urbano: «Mirándola frontalmente desde algún punto de Leicester Square que no tape la visión, el espectador no puede evitar quedarse anonadado ante su porte, belleza y simetría. El edificio, con sus atractivos, llena nuestra imaginación de esos palacios encantados descritos en la fábula oriental...; de hecho, es un palacio encantado dentro de una ciudad de durísimas realidades»<sup>10</sup>. Sin duda, desde que Irving publicó sus *Cuentos*, la Alhambra quedó popularmente asociada a lo inverosímil. En The Royal Alhambra, el público debió recordar los duendes, hadas y espíritus centenarios que frecuentaban el palacio en Granada y, aunque sin fantasmas, este music-hall ofrecía también un mundo apasionante donde los efectos escénicos, la música y los comediantes eran los nuevos artifices, creadores de la magia.

La apertura del negocio como music-hall no requirió ningún permiso especial del gobierno, tan sólo la simple licencia del ayuntamiento. Esta licencia no incluía censura moral alguna (muy estricta en otros espectáculos) por lo que tuvo vía libre para organizar sus «varietés» que pronto provocaron una gran afluencia amenazando con arruinar los teatros, cuyos programas más culturalmente elevados a penas producían ganancias.

Fue en el último tercio del XIX cuando la riqueza del espectáculo y la «profusa liberalidad» de sus ballets<sup>11</sup> convirtieron The Royal Alhambra en el music-hall más famoso dentro y fuera de Gran Bretaña; «tan grande es el éxito de sus atracciones», escribe White en 1869, «que han surgido imitaciones de su nombre y

<sup>10</sup> W. White, *Handbook to the Alhambra Palace*, pág. 5.

<sup>11</sup> La incorporación del ballet a los programas del Alhambra Palace fue una labor difícil, pues como music-hall, no tenía derecho legal a representarlo. Después de un complicado pleito, consiguió los derechos legales (cfr. W. Besant, *op. cit.*, págs. 195 y ss.). Fue así cómo se pudo interpretar allí, por primera vez en Londres, *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla (debo esta información al arquitecto Rafael García Paredes).

estilo en varias de las principales ciudades del continente de Europa y América». Esto explica la frecuencia con la que los teatros de variedades británicos y, en general, europeos y americanos recibieron el nombre de «Alhambra»<sup>12</sup>.

Debido a la afluencia masiva de espectadores, se decidió reformar el interior una vez más, con objeto de mejorar sus condiciones. Las mesas y sillas situadas en el patio de butacas donde el público cenaba mientras admiraba el espectáculo, se suprimieron en 1871; lo que acabó también con el consumo de bebidas alcohólicas, cosa que nunca fue bien vista por la policía. En 1881, se colocaron filas de butacas y palcos en las gradas. Estas remodelaciones, sin embargo, quedaron destruidas poco después por el incendio de 1882. De hecho, el edificio se tuvo que reconstruir prácticamente de nuevo, lo que se hizo siguiendo el estilo acostumbrado. En sucesivos años (1888, 1892, 1897, 1902 y 1912) se hicieron más reformas que incrementaron el ambiente fantástico del edificio. Por ejemplo, las que en 1897 hizo en la fachada el arquitecto William Martinier Brutton, acentuaron todavía más el carácter oriental sinónimo, en este caso, del lujo y la magia del espectáculo.

Conviene señalar que la arquitectura que mejor define la estética del XIX es la conocida comúnmente con el nombre de «eclectica», un vocablo que permite cualquier mezcla de estilos, incluido, por supuesto, el alhambresco, cuyas formas, por estar amalgamadas con otras, a veces, aunque no son fácilmente reconocibles, sabemos que están ahí. Es por eso que la contribución de la Alhambra en la formación de la arquitectura ecléctica británica ha de ser considerada bajo dos aspectos: la utilización de motivos alhambrescos aislados, por una parte y, por otra, la manipulación estilística de sus formas.

Un buen ejemplo del uso de motivos alhambrescos aislados puede observarse precisamente en la producción de Brutton quien, al familiarizarse con el alhambresco, tomó de él varios elementos que más tarde aplicó en otros proyectos, sobre todo, en los pubs londinenses a través de los que se ganó su fama de arquitecto extrafalario<sup>13</sup>. Precisamente el mismo año que estaba

<sup>12</sup> W. White, *Handbook to the Alhambra Palace*, pág. 22. Así podríamos citar otros «Alhambras», como por ejemplo, el de Bradford (Yorkshire) y el de Blackpool (Lancashire). Para una lista más completa de ellos cfr.: Diana Howard, *London Theatres and Music Halls, 1850-1950*, Londres, 1970.

<sup>13</sup> Poco se sabe de la formación como arquitecto de W. M. Brutton. Parece que tuvo alguna relación con Ronald Henry Brutton quien, junto con William H.



trabajando en la reconstrucción de la fachada del famoso teatro, Brutton realizó el tejado para el pub de Earl Russell, todavía visible en Wells Street (Marylebone, Londres); en él se apreciaban, junto a caracteres clásicos, elementos alhambrescos tales como las estrellas perforadas en el muro, motivo éste típico de los baños reales del palacio nazarí y cuya construcción difundió Murphy en su *Arabian Antiquities*.

Por otra parte, en las últimas remodelaciones de la fachada de The Alhambra Theatre, se manipularon estilísticamente las formas neonazaríes. Un ejemplo todavía visible de esta práctica puede verse en el famoso Pabellón de Brighton (h. 1818-1822)<sup>14</sup>, cuyo exterior está caracterizado por la presencia de unas cúpulas bulbosas de tipo musulmán hindú, aunque muchos de sus detalles heredan motivos de otros estilos entre los que son especialmente reconocibles los alhambrescos. Para uno de los mejores arabistas de todos los tiempos, Pascual de Gayangos, estos motivos eran más que perceptibles; de hecho, definían el Pabellón de Brighton como un ejemplo de revival alhambresco: «El Pabellón de Brighton», declara, «debe ser mencionado como imitación del estilo [Alhambra]... aunque no sea más que la sombra o el débil reflejo del original»<sup>15</sup>.

Hemos de tener en cuenta que el llamado revival islámico, en muchos casos, no revivió estilos puros aislados, es decir, un persa, un alhambresco, o un árabe por ejemplo, sino que los mezcló, en tanto que todos eran orientales. El resultado fue la elaboración de un estilo de naturaleza exótica denominado normalmente por la crítica del pasado con el término de «indio» por ser éste, sin duda, el estilo oriental más poderosamente asociado con el Imperio británico debido a sus posesiones en el continente

---

Burney, trabajó asociado a una compañía de vinos y licores, Brutton & Burney, que poseía algunos pubs y tenía acciones importantes en Grimes Ltd., una sociedad encargada de construir pubs, cfr.: Mark Girouard, *Victorian Pubs*, Londres, 1975, págs. 86-88. Para la remodelación de Brutton en el Alhambra Palace, cfr., también: D. Howard, *op. cit.*, bajo «Alhambra».

<sup>14</sup> Para el pabellón de Brighton, cfr.: John Nash, *The Royal Pavilion at Brighton*, Londres, 1827; Clifford Musgrave, *John Nash*, Londres, 1935; y, del mismo autor: *The Pictorial History of Brighton, Past and Present*, Londres, 1955; John Summerson, *John Nash, Architect of King George IV*, Londres, 1935.

Además de John Nash (1752-1835), intervinieron otros arquitectos como Joseph Good y William Porden (cfr. nota 56 del cap. III).

<sup>15</sup> P. de Gayangos, «Moorish Architecture», *The Penny Encyclopaedia*, XV, 1839, pág. 383 (cfr. también nota 10, cap. III).



asiático. Sin embargo, es evidente que, en estas formas conocidas como «indias», se mezclan con otras propiamente islámicas de la India, además de con las persas, alhambrescas y otras de semejante naturaleza configurando un tipo de arquitectura, generalmente asociada al divertimento. Pugin la habría denominado «un carnaval oriental» pues, en realidad, esta arquitectura está compuesta con los mismos estilos de siempre aunque disfrazados.

### *Los nuevos materiales*

Quizá la característica más interesante del alhambresco sea su versatilidad. Su ornamento se adaptaba tanto a los contextos científico-culturales como a los irreales o fantásticos y, por si fuera poco, a los industriales combatiendo, en este último caso, en pro de un nuevo arte al servicio de la máquina y de la sociedad.

Como alternativa al problema estético/funcional, el alhambresco fue particularmente bien recibido ya que la planimétrica simplicidad de su ornamento geométrico, aparte de adaptarse mucho mejor al espíritu industrial que las complicadas formas orgánicas o naturales, facilitaba la decoración de objetos fabricados con nuevos materiales de construcción, es decir, baldosas, hierro y cristal.

Aunque las baldosas se «inventaron» mucho antes del XIX, no obstante, no se aplicaron con carácter industrial hasta después de la revolución por lo que, en este sentido, pueden ser consideradas como un material propiamente descubierto en esta era. Del mismo modo, en los pavimentos se experimentaron nuevos materiales y cocimientos que permitieron cubrir con éxito una innumerable cantidad de suelos públicos y domésticos.

Maw fue una de las primeras compañías de baldosas que se ocupó de investigar la composición y diseño de los azulejos españoles. Creada en 1850 por George Maw y su hermano Arthur se desarrolló primeramente en Worcester y después, en 1852, se trasladó a Benthall, Ironbridge (Shropshire), donde permaneció hasta los años sesenta de esta centuria. George Maw, como muchos de los *gentlemen* victorianos, viajó ampliamente visitando, entre otros países, España y el Próximo Oriente, donde tuvo la ocasión de estudiar los procedimientos de la cerámica musulmana. En Ironbridge estableció una fábrica de baldosas que

probablemente fue la más activa de Gran Bretaña entonces<sup>16</sup>. Su producción, especializada en revival gótico y nazarí, se abastecía de los diseños de artistas como Pugin y Wyatt; este último entró a trabajar con la compañía en 1860 encargándose principalmente de la parte alhambresca<sup>17</sup>. Ya en 1851, Wyatt diseñó un catálogo de baldosas, *Specimens of Geometrical Mosaics of the Middle Ages*, del que se valió para realizar el catálogo comercial de Maw titulado *Specimens of Geometrical Mosaic* (1862) (fig. 57).

Sin duda, Wyatt se inspiró en otros trabajos publicados anteriormente, ya que no tuvo la oportunidad de visitar la Alhambra y estudiar de cerca su sistema de ornamentación hasta 1870. Wyatt tomó algunos de los motivos geométricos que en el palacio nazarí recubren los alicatados de las paredes (previamente ilustrados en los trabajos de Jones y Murphy) y los convirtió en pavimentos para la compañía Maw (fig. 58). Su divulgación fue tal que, todavía hoy, se encuentran fácilmente en muchas de las soterías de las casas victorianas. La amistad y constante relación entre Wyatt y Jones se refleja con claridad en las mutuas influencias que se observan en sus respectivos trabajos. Por ejemplo, uno de los diseños ilustrados en *Specimens of Geometrical Mosaic* coincide con el que Jones recubrió parte del interior de la villa 6 de Kensington Palace Gardens. También Wyatt, al igual que Jones, ensayó con las posibilidades industriales del alhambresco simplificando los intrincados motivos geométricos y adaptándolos a la producción en serie. Tampoco resistió la tentación de jugar con los motivos nazaríes, desfigurándolos a capricho hasta obtener resultados alhambrescos «a lo Jones». En su chimenea de cerámica (fig. 59), por ejemplo, combinó el estilo alhambresco con el gótico, síntesis que, no obstante, pudo haber visto en la Sala de los Abencerrajes de la propia Alhambra, cuyos azulejos se fabricaron ya bajo la dominación cristiana. Sin embargo, esta mezcla de caracteres, más que a una mera imitación del original, se debe (como insistimos ya anteriormente) al intento de sintetizar la fisonomía de ambos estilos en una sola capaz de compendiar la totalidad del arte medieval. Su posterior ubicación en la sala de billar de la villa 12 de Kensington Palace Gardens

---

<sup>16</sup> La colección de baldosas de Maw puede verse hoy en día en el Museo de Ironbridge Gorge (Shropshire). Sobre ella puede consultarse Tony Herbert, *The Jackfield Decorative Tile Industry*, Ironbridge, 1978.

<sup>17</sup> Sobre M. D. Wyatt, cfr. N. Pevsner, *Matthew Digby Wyatt*, Cambridge, 1950.

(fig. 60), una de las arquitecturas más genuinamente alhambrescas realizadas por Wyatt (1864), evidencia una vez más la tendencia del siglo a asociar los estilos medievales y orientales entre sí<sup>18</sup>.

Wyatt no fue ni el primero ni el único en utilizar el revival nazarí en pavimentos y baldosas. Veinte años antes de publicarse el catálogo para la compañía Maw, Jones realizó varios diseños de pavimentación alhambrescos en su *Design for Mosaic and Tessellated Pavements* (fig. 36). Aquí, en un artículo introductorio, F. O. Ward llama la atención sobre los nuevos materiales de pavimentación (en concreto la porcelana en polvo comprimida), ahora mucho más duraderos que los antiguos, por lo que aconseja su uso para revestimientos de solerías. El alicatado de la Alhambra fue especialmente recomendado ya que «están realizados en barro cocido vidriado con una gran variedad cromática, cortados con considerable exactitud y unidos entre sí con cemento. Estos mosaicos ofrecen numerosos ejemplos para disponer ingeniosamente los colores bien contrastados».

Las críticas a los diseños de Wyatt y a los trabajos alhambrescos de Jones fueron alagadoras, sobre todo en *The Journal of Design*, donde se habla de *Plans... of the Alhambra* como un «magnífico trabajo», «un espectáculo perfecto de las artes decorativas» esencial para la enseñanza artística. Justo antes de que The School of Design se transformara en The School of Art, pasando a formar parte de The Department of Science and Art regido por la política de Cole, *The Journal of Design* escribió: «nuestros fabricantes y el gusto de sus clientes podrán beneficiarse a través de trabajos como *Geometrical Mosaic* de Wyatt y como el de *Plans... of the Alhambra* de Owen Jones... Cuando The School of Design entienda correctamente su función, perseguirá servirse de los servicios de hombres como Wyatt, Owen Jones y Pugin, quienes han demostrado, sin duda, conocer aquellas materias que The School afirma enseñar, así como sus aplicaciones prácticas»<sup>19</sup>. Además de Maw, hubo otras compañías que también impulsaron el revival nazarí en baldosas y pavimen-

<sup>18</sup> Para la chimenea, cfr. J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, II, descripción lámina 224; y M. Darby, *The Islamic Perspective*, págs. 87-88. Para la villa 12 de Kensington Palace Gardens, cfr., además de la citada obra de Darby, G. L. C., *Survey of London, Northern Kensington*, XXXVII, 1973, págs. 167-170.

<sup>19</sup> *The Journal of Design*, 1852, VI, pág. 70.

tos. Herbert Minton, por ejemplo, asociado a la compañía Minton en Stoke-on-Trent (Cheshire) desde 1817, estudió algunas baldosas que Jones trajo de la Alhambra sobre las que se inspiró para revestir numerosos edificios, entre los que destacan The Alhambra Court (Sydenham).

Minton participó muy activamente en la política educativa de The School of Design, colaborando en alguna ocasión con el propio Cole para el que fabricó su célebre juego de té presentado en la exposición organizada por The Society of Arts en 1846. Los azulejos de Minton recubrieron obras de capital importancia como, por ejemplo, el pórtico exterior de The Royal Panopticon, al que White describe como «estrictamente sarracénico»; y su obra, en general, estuvo presente en numerosas exposiciones internacionales, entre las que destaca la de 1862 donde presentó una excelente colección de azulejos<sup>20</sup>.

También en Ironbridge (Shropshire), próxima a la fábrica de Maw, surgió otra de las compañías responsables de difundir el neonazarí: Craven Dunnill. Ésta se formó en 1871 instalándose en Jackfield hacia 1875, donde permaneció hasta 1952, año en el que la fábrica cerró. Sus trabajos se extendieron no sólo en Gran Bretaña sino también en todo el Imperio británico (tanto en África como en Asia, en donde cabe destacar el Palacio de Mysore en India) y América (véase la universidad de Toronto en Canadá, por ejemplo)<sup>21</sup>.

La colección de baldosas de Dunnill, hoy en el Museo de Ironbridge, constituye uno de los exponentes neonazaríes mejor adaptados a las necesidades de la industria<sup>22</sup>. En las figs. 61, y 62, podemos ver dos tipos de baldosas que, inspiradas en la Alhambra (cfr. figs. 62 y 63, por ejemplo), adquieren formas caprichosas. Éstas, unas veces imitando fielmente a los alicatados y otras a las yeserías, también se aplicaron a la industria del cristal. En una colección de proyectos para vidrieras conservada en el Museo Victoria & Albert (Departamento de Prints & Drawings) encontramos ejemplos similares a los de las baldosas de

---

<sup>20</sup> Para Minton, cfr.: Minton & Cía. *Encaustic and Other Tiles for Floors and Walls of Churches, Public Buildings...* as shown in the New York exhibition of the industry of all nations, Nueva York; 1853; J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, I, lámina 79; M. D. Wyatt, «On the Influence Exercised on Ceramic Manufactures by the Late Mr. Herbert Minton», *op. cit.*

<sup>21</sup> T. Herbert, *op. cit.*

<sup>22</sup> Craven Dunnill & Cía., *Catalogue of Pavements and Tiles*, Jackfield Works, Ironbridge (Shropshire), 1890.

Ironbridge. Esto hace pensar que los «Drawing Books» de The School (láms. 5-8) inspiraron, a pesar de su simplicidad, un considerable número de dibujos que se aplicaron en diversas industrias tales como las del cristal y cerámica. De esta última, los baños turcos de Old Broad Street (Londres) son un ejemplo especialmente vistoso. Construidos por G. Harold Elphick en 1895<sup>23</sup>, y recubiertos por Dunnill, estos baños presentaban un interior en el que todos los detalles arquitectónicos y decorativos, desde los marcos de los espejos hasta los capiteles, recuerdan a la Alhambra, aunque la estilización de los motivos anuncian ya el estilo de Fin de Siglo (figs. 64 y 65). De hecho, en estos años los historicismos, y concretamente el alhambresco, fueron manipulados y transformados en elementos *nouveau* por arquitectos modernistas. Así también ocurre en España con Antonio Gaudí, quien se inspiró en el nazarí para realizar algunas de sus obras modernistas como por ejemplo el fumadero de La Casa Vicens (1878-1885).

Los baños de Elphick quedaron, ya en el siglo XX, convertidos en un café por el arquitecto Bedí Nüroztuna y, finalmente, en 1967, el edificio pasó a ser un restaurante, función que hoy todavía conserva. Nüroztuna, al reformar el interior, introdujo algunas variantes persas que obviamente desentonaron con el alhambresco original<sup>24</sup>.

La incorporación de elementos alhambrescos a la industria británica del XIX contribuyó, sin duda, en la generalizada búsqueda de un estilo ideal que reuniese las condiciones estéticas propias del arte, al mismo tiempo que las mecánicas propias de la industria. Ahora bien, la principal aportación de las baldosas como revestimiento de suelos y paredes fue, concretamente, la incorporación del color a la arquitectura. Los pintores de la era industrial abandonaron sus pinceles para fabricar miles de baldosas capaces de convertir a la arquitectura en una fiesta cromática. La confluencia de lo arquitectónico y lo pictórico, en este caso, demostró la viabilidad de los dos principios que para Jones eran

<sup>23</sup> El nombre del autor y el año está impreso en una de las baldosas a la entrada de estos baños. De G. Harold Elphick tenemos pocas noticias; se sabe que construyó el Museo de Brighton y un cine en Portsmouth (debo esta información a Tony Herbert). Sobre la apertura de los baños turcos en Old Broad Street y G. Harold Elphick, cfr. *The Builder*, 9 de febrero de 1895.

<sup>24</sup> Puede verse en su estado original en Von Ferrer, *Geschichte der Europäischen Fliesen-Keramik*, Estrasburgo, 1901, donde se ilustran los baños antes de las reformas.

esenciales: En primer lugar, las artes decorativas, en tanto que derivan de la arquitectura, deben ponerse a su servicio (ley 1); en segundo lugar, un objeto debe decorarse sin que el ornamento forme parte de su estructura (ley 5).

En definitiva, la integración de baldosas en la arquitectura ofreció una alternativa a los problemas planteados entre la industria y el arte, siendo además especialmente bien recibidas para revestir los edificios públicos creados como resultado de la revolución industrial. Ahí quedan las estaciones de ferrocarril (citaremos además de la de Paddington, la de Worcester, cerca de Birmingham), los baños públicos (como el de Jermyn Street y el ya mencionado de Old Broad Street), los hoteles (véase el de Palsgrove en Fleet Street, hoy convertido en un banco en la City de Londres), los museos (como el The Royal Panopticon y el Victoria & Albert)<sup>25</sup>, y otros muchos ejemplos para recordarnos el alcance que los insígnies azulejos de la Alhambra tuvieron en la configuración de una arquitectura que pretendía ser genuinamente británica.

\* \* \*

De entre los nuevos materiales decimonónicos, el hierro fue, probablemente, el más revolucionario y, realmente, se puede decir que, a partir de The Crystal Palace, los dominios tradicionales de la arquitectura quedaron alterados. Aunque fueron los ingenieros los que fundamentalmente explotaron las posibilidades del hierro, también hubo arquitectos que se sumaron a los avances industriales victorianos. Entre ellos, Jones se destacó especialmente por sus actividades progresistas con respecto a las

---

<sup>25</sup> Los baños de Jermyn Street fueron los primeros en construirse en Londres después de la insistencia de David Urquhart y el doctor Richard Barter (véase Apéndice II de este libro, bajo «Urquhart»). Un grabado del interior de estos baños puede verse en *Old and New London*, IV, págs. 205-206.

Las baldosas que decoran el pórtico de lo que fue el hotel Palsgrove (hoy convertido en una sucursal del banco Lloyds) fueron diseñadas por J. H. MacLennan y fabricadas por la compañía Doulton Tableware Ltd., cfr.: *The Doulton Story*, Londres, 1979. Sobre esta compañía, cfr. además: George Wallis, *A Catalogue of Manufactures, Decorations and Design*, Londres, 1884; J. Barnard, *Victorian Ceramic Tiles*, Londres, 1972. Sobre el hotel Palsgrove en particular: *The Builder*, 2 de enero, 1883, pág. 753.

Sobre los proyectos alhambrescos que Owen Jones hizo para el Museo Victoria & Albert (el antiguamente denominado South Kensington que dependía de The School of Design), cfr.: M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 112.

posibilidades artísticas de los nuevos materiales, ya que supo ver en ellos una belleza nueva presagadora del futuro. Mientras que otros arquitectos, si bien utilizaron el hierro, lo hicieron sólo aprovechando sus cualidades constructivas, incorporándolo «a escondidas» encubriéndolo con otros materiales. Jones, por el contrario, defendió, desde el primer momento, la estética del hierro material que, según él y como prueba palpable de los avances técnicos de la época, debía mostrarse con orgullo en las construcciones: «El uso de hierro fundido en edificios es constantemente empleado con ciencia [léase ingeniería] pero no con arte [léase arquitectura]. Parecemos avergonzados del material que empleamos; éste debe ser revestido para aparentar lo que no es. Así, tememos admitir el uso de una columna de 6 pulgadas de diámetro, y debemos revestirla hasta conseguir 4 pies de diámetro, haciéndola que parezca una pesada columna dórica... ¿Por qué negarnos entonces a reconocer el gran cambio que se revela en la arquitectura rechazando materiales hasta ahora desconocidos?»<sup>26</sup>

Jones, por supuesto, adaptó al hierro el estilo de su edificio favorito, siendo él el primero en descubrir las posibilidades industriales del alhambresco. Recordemos, por ejemplo, su escaparate para la tienda de música de Bond Street, fabricada por la fundidora Burnett de Deptford, o su estufa morisco-gótica, en donde los delicados motivos alhambrescos se adaptaron con facilidad a la dureza del material. No obstante, su obra en hierro más interesante fue la barandilla que rodeó a The Crystal Palace en Hyde Park durante The Great Exhibition<sup>27</sup>. Ésta (que resultó ser muy parecida a la que posteriormente se diseñó para el interior del Royal Panopticon) se proyectó, en un principio, para evitar la cercanía del público que, aglomerado, seguía con enorme interés la obra del palacio. Para el ciudadano británico del XIX, The Great Exhibition fue uno de los acontecimientos más importantes del siglo. El edificio que Paxton construyó y los objetos que allí se expusieron vinieron a confirmar el éxito del proceso industrial y el inicio de una nueva era. Para Jones, tenía, además, una función ideológica y, por ello, abogó por su perma-

<sup>26</sup> O. Jones, «On the Influence of Religion upon Art», conferencia leída en The Architectural Society, Londres, 1 de diciembre, 1835, págs. 23 y 24.

<sup>27</sup> Para los trabajos en hierro de O. Jones, cfr.: M. Darby y Van Zanten, «Owen Jones' Iron and Glass Designs of the 1850s», *Architectura Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 1974, págs. 60 y 61.

nencia en Hyde Park una vez finalizada la exposición. The Crystal Palace, como símbolo de la era industrial, había conseguido lo que ningún sistema político había logrado en la Inglaterra decimonónica: congregar en un mismo espacio a las diferentes clases, salvando los antagonismos sociales. «No hay duda» escribe «de que la mezcla espontánea de clases ocurrida el año pasado en The Great Exhibition, ha elevado el juicio mutuo entre los humildes y los ricos.» Jones pretendía hacer de The Crystal Palace un lugar semejante a los paseos y alamedas españolas «donde diariamente se mezclan todas las clases sociales para disfrutar juntas de la refrescante brisa de la noche»; allí, «sus corazones se dilatan contemplando las obras más nobles de la naturaleza». «No hay país en el mundo donde las clases nobles y campesinas se acerquen de manera tan próxima como en España»<sup>28</sup>.

El palacio de hierro y cristal no sólo probó la ingeniosa capacidad de su artífice y el progreso de la industria en el entonces más poderoso país europeo, sino el inicio de una nueva sociedad que perseguía la eliminación de las clases sociales. Con esta intención, el arte se trasladó de las villas y palacios privados a los museos y exposiciones donde un público mayoritario tenía libre acceso; abandonó, así, sus límites tradicionales para extenderse con otra filosofía a otros ámbitos. El del ferrocarril fue además ideal para ensayar los nuevos materiales. Estaciones como la ya citada de Paddington, una de las más activas e importantes de Londres, muestran hoy todavía sus trazas alhambrescas<sup>29</sup>. Diseñada por Wyatt e Isambard Kingdom Brunel en 1852, y decorada por Jones, esta estación, lejos de esconder sus columnas de hierro, las exhibe con orgullo. En su interior, la sensación de infinito artificial que Wyatt y Brunel consiguen mediante la repetición uniforme de los elementos constructivos férreos, crea un espacio sublime que nos revela la vertiente romántica de la arquitectura industrial. Es lógico suponer que, aunque hoy no se conserva el color original, Jones aplicó aquí también sus teorías

<sup>28</sup> O. Jones, «An Attempt to Define the Principles...», págs. 57-58.

<sup>29</sup> Sobre Paddington, cfr. por ejemplo: H. R. Hitchcock «Brunel & Paddington», *Architectural Review*, n.º 109, 1951, pág. 240. Sobre las estaciones de ferrocarril británicas en general, cfr.: J. Betjeman, *London's Historic Railway Stations*, Londres, 1972; Gordon Biddle, *Victorian Stations*, New Abbot, 1973; D. Lloyds & vva, «All Change», *Architectural Review*, n.º 139, 1966, pág. 105; C. Meeks, *The Railway Station*, Londres y New Haven, 1957.



cromáticas para ensalzar el efecto de magnificencia sublime tal y como lo hizo en el interior de The Crystal Palace. Como en la Alhambra, la atmósfera mágica de Paddington transportaría al viajero a un mundo distinto que, de alguna manera, presagiaría las aventuras que todo viaje promete. Pero más importante que la salida del mundo real, era la entrada al mundo irreal. Londres, como capital del Imperio, necesitaba evidenciar su prestigio. Lo que el viajero veía nada más llegar era Paddington, un anticipo de las bellezas y éxitos industriales logrados en esta próspera ciudad. La estación se convertía, así, en el umbral escenario de la ciudad imperial.

Fabricada con ladrillo y de menos afluencia que la de Paddington, la estación de Blackfriars (Londres, hacia 1870) merece mencionarse por sus caracteres alhambrescos concentrados en los bordes y enjutas de los arcos. Su fachada, flanqueada por dos torres a modo de minaretes, recordaba a la de The Royal Panopticon. Fue parcialmente destruida durante la Guerra Mundial, pero siguió ejerciendo sus funciones hasta 1985, año en el que se derribó. Salvando los detalles citados, el conjunto, es interesante advertir, parece recordar más a un gótico-oriental que a un alhambresco<sup>30</sup>.

De la misma manera, el Arco Moro erigido en la vía de Liverpool-Manchester, también fabricado con ladrillo, merece mencionarse aquí en relación a sus fines puramente industriales (fig. 66). Fue diseñado y edificado hacia 1830 por John Foster, un conocido arquitecto victoriano de Liverpool<sup>31</sup>, en las cercanías de la estación de Crown Street. El gran arco conecta dos edificios destinados a almacenar carbón para abastecer las necesidades de los pueblos cercanos. Las rampas situadas en los laterales permiten transportar, con ayuda de cuerdas y poleas, vagones cargados a la parte superior. Al margen de su función práctica, su valor estético revela la intención de llevar el arte a

---

<sup>30</sup> Además de las obras citadas *supra*, para Blackfriars Station, cfr.: G. Biddle & Geoffrey Spence, *The British Railway Station*, Londres, 1977, donde aparece una foto de Blackfriars antes de ser parcialmente destruida por una bomba; y J. Spence, *Victorian and Edwardian Railways*, Londres, 1975, lámina 71.

<sup>31</sup> John Foster, segundo hijo del arquitecto John Foster (1759-1827), alumno de Jeffrey y James Wyatt. Para el arco moro, cfr.: Thomas Talbot Bury, *Coloured Views on the Liverpool and Manchester Railway*, Londres, 1831, págs. 3 y ss.

sectores industriales; a lugares donde no sólo fueran visibles para los pasajeros del tren, sino especialmente para los propios trabajadores ferroviarios que veían así el arte integrado en sus tareas diarias.

Una de las obras en las que se aplicó el alhambresco a la ingeniería con gran éxito, fue el puente de Battersea, diseñado por Joseph Bazalgette (1819-1891) hacia 1886-1890 y fundido por la compañía Phoenix (fig. 67). Todavía y, al igual que los puentes de Putney (Fulham) y Hammersmith, también obras de Bazalgette, conecta las orillas norte y sur del Támesis. En Battersea, los motivos de las celosías, que aquí, fabricadas en hierro, sustituyen a las de estuco de la Alhambra, han sido ingeniosamente adaptadas produciendo un original efecto de claroscuro. Quizá sea éste uno de los ejemplos en donde mejor puede apreciarse el esfuerzo por fundir belleza e ingeniería en la arquitectura; un sueño, que, desde 1852, The Department of Practical Art primero, y of Science and Art después, trató de llevar a cabo llegando, a veces, a obtener resultados contundentes. No cabe duda de que las intenciones departamentales dejaron su huella e impulsaron la labor pionera no ya sólo de arquitectos e ingenieros (pensemos en Brunel, Bazalgette, Wyatt o Jones, por ejemplo) sino, incluso, de los propios fabricantes. Pongamos por caso la compañía de Macfarlane de Glasgow (Escocia) que, fundada por Walter Macfarlane, fue conocida en el XIX con el nombre de «Saracenic Foundry»<sup>32</sup>. Está aquí mencionada con el fin de ilustrar uno de los casos más conocidos e importantes de fundidoras que siguieron la política de unificar el arte con la industria. En sus catálogos comerciales puede verse una gran variedad de diseños (muchos de ellos salpicados con motivos alhambrescos hacen honor al sobrenombre de «fundidora sarracénica») que abastecieron los servicios públicos y privados de ciudades británicas y otras del Imperio (sirva la de Madras en India como ejemplo). Sería una tarea interminable tan sólo enumerarlos pues, en realidad, la industria del hierro en Gran Bretaña quedó infectada de elementos de inspiración alhambresca, algunos de los cuales aún pueden

---

<sup>32</sup> Sobre la fundidora Macfarlane, cfr. los artículos: «Walter Macfarlane & Co.», *Glasgow and its Environs*, Londres, 1891, pág. 98; Desiree Picton-Seymour, «Casting Iron around the Empire», *Country Life*, 7 de junio, 1984; cfr. además, los catálogos comerciales de la compañía: *Catalogue of Macfarlane's Cast Iron*, Glasgow, 1862, 4 ediciones y posteriores reediciones, en donde pueden verse ilustraciones de sus diseños.

verse en fuentes, farolas, verjas, tapas de alcantarillado, ventiladeros y similares accesorios callejeros.

El hablar del hierro supone, casi obligatoriamente, hablar de su combinación con el cristal, otro de los materiales que se usaron con fines industriales en aquella centuria. En los invernaderos fue donde mejor se ensayó esta combinación, en tanto que los elementos alhambrescos de la decoración interior se adaptaban particularmente bien al mundo vegetal. Por mencionar un ejemplo, en el invernadero diseñado por el ingeniero y botánico John Kible entre 1865 y 1873 en el Parque de Kible (Glasgow), las curvas sinuosas del hierro siguen, como encantadas, el ritmo orgánico de las flores y plantas que crecen a su alrededor<sup>33</sup>.

Fue en los jardines privados donde proliferaron los invernaderos. Los diseñados en estilo alhambresco se relacionaban, de alguna manera, con las cualidades estéticas del jardín romántico. Tal es el caso del construido en 1855 para la villa de Enville Hall, propiedad del Earl de Stamford y Warrington<sup>34</sup> quien debió proyectarlo dentro del programa de ampliación del jardín que el botánico Aiton había empezado en 1850 bajo sus órdenes. Este invernadero, que constaba de dos cúpulas de unos 19 metros de alto cada una, fue construido a base de elementos góticos y moros, y descrito por un contemporáneo como un «edificio sorprendente»; cosa nada extraña si tenemos en cuenta que costó edificarlo la considerable suma de 10.000 libras. En su interior, el Earl de Stamford y Warrington, muy interesado en botánica y ciencias naturales en general, plantó numerosos especímenes vegetales que contribuyeron a crear un efecto «extraordinariamente bello e imponente»<sup>35</sup>, es decir, extraordinariamente bello y sublime.

---

<sup>33</sup> John Kible, ingeniero y botánico, ganó una medalla en The Great Exhibition de 1851 por sus contribuciones a la fotografía. Realizó otras construcciones en hierro y cristal, como la de Coulport on Lochlong, cerca de Glasgow. Para sus invernaderos en el parque Kible, cfr.: Stefan Koppelkam, *Glass Houses and Wintergardens*, edición inglesa, traducida por K. Talbot, Londres, 1892 (cfr. edición de 1984, pág. 82).

<sup>34</sup> El que construyó el invernadero en Enville Hall fue probablemente el hijo de Mary Warrington y Henry Grey, Earl de Stamford, que recibió ambos títulos en 1796.

<sup>35</sup> Para la descripción e ilustración de los jardines de Enville Hall, cfr.: E. Adveno Brooke, *The Gardens of England*, Londres, 1858. No se sabe con certeza

El conjunto recreativo se completaba con una iglesia gótica (construida desde tiempos inmemoriales), unas exóticas pajarras y un extenso lago con dos magníficas fuentes de tamaño colosal. Un museo de ciencias naturales construido en neogótico y lleno de especies arbóreas raras, daba el toque cultural y excéntrico propio de la aristocracia victoriana. El sabor romántico de este jardín descubre las cualidades de lo pintoresco, lo bello y lo fantástico en el alhambresco; tres aspectos con los que, recordemos, viajeros y artistas percibieron la Alhambra; tres aspectos que, en consecuencia, y como veremos a continuación, también se reflejaron en el revival nazarí.

---

quien construyó este invernadero. Además de William Chambers (cfr.: G. W. Beard, «A New Design by Chambers», *Architectural Review*, septiembre, 1953), intervinieron en esta villa otros arquitectos como William Baker (1705-1771), John Hope (1734-1808) y Milner Sanderson (1716-1780), pero ninguno de ellos parece coincidir con la cronología con la que Brooke data al invernadero.

## CAPÍTULO VIII

### EL REGRESO DEL CABALLERO ANDANTE Y EL MEDIEVALISMO ROMÁNTICO

El hecho de que hasta ahora hayamos prestado atención al aspecto «progresista», por así llamarlo, e industrial del alhambresco, no quiere decir que éste fuera el único. Hubo, ciertamente, otro alhambresco que se desarrolló bajo la influencia de las teorías románticas de pensadores como Burke, Price y Gilpin, y que se aplicó fundamentalmente en contextos tales como villas, jardines y palacios, así como en determinadas zonas de la arquitectura doméstica.

Este revival, precisamente por su versatilidad, pudo adaptarse con facilidad a las diferentes, y a veces contrapuestas, tendencias artístico-ideológicas del XIX. Ésta fue una centuria en la que, por una parte, se presenciaron cambios sociales importantes pero, por otra, hubo fuertes resistencias ideológicas al progresivo avance de las reivindicaciones de la clase media, primero, y de la trabajadora después. No cabe duda de que ambos aspectos (la transformación social y su resistencia a ella) se reflejaron, en alguna medida, en los medios artísticos, concretamente, en este caso, en la manera de «revivir» el estilo nazarí. Mientras que para unos supuso una alternativa al problema de la belleza-utilidad y una ocasión para «socializar» el arte, para otros, el alhambresco vino a ser la expresión más viva de los ideales caballerescos medievales, ideales que defendieron y resurgieron los conservadores victorianos adaptándolos a su momento.

En este sentido, las ideas políticas de Burke han de verse como un antecedente del pensamiento conservador decimonónico. En *Indagación sobre el origen de nuestras ideas de lo bello y lo sublime* vimos configurarse una estética romántica emocional en base al desprecio por el dominio de lo racional en el hombre. En el ámbito político, esta actitud antirracionalista rechazaba,

implícitamente, la revolución francesa y, en consecuencia, su mentalidad enciclopédica. Su desacuerdo con el derrocamiento de la monarquía queda manifiesto en *Reflection on the Revolution in France* (1790), obra en la que, además, expone sus principios políticos. Frente a la «razón revolucionaria», Burke defiende «la razón colectiva o popular» basada, no en el pensamiento lógico, sino en «una verdad» transmitida por la tradición y defendida por los prejuicios sociales. En virtud de esta «verdad», Burke sostiene la transmisión hereditaria de cualidades morales tales como el honor, la caballerosidad, la reverencia y los modales. Estas cualidades se perpetúan legítimamente en una clase noble, la única que, según Burke, alcanza la sabiduría y virtud necesarias para gobernar un país. De ahí que defienda el sistema monárquico hereditario y justifique el poder y la autoridad de la clase aristocrática con respecto a los demás estamentos sociales<sup>1</sup>.

La revolución industrial amenazó las funciones que desde la Edad Media venían siendo privilegio de la nobleza, pues alteró el código de valores habituales. El medievalismo, entendido desde el punto de vista de Burke, se traducía, en la época victoriana, en una voluntad de conservar (o mejor dicho de renacer) las «verdades tradicionales» atávicas frente al creciente cambio social. Esta ideología, aunque desde el punto de vista político cristalizó en el partido conservador, conllevaba una importante dosis de idealismo que concernió también al aspecto social. Pero mientras los socialistas y «radicales» creían en vías revolucionarias como método posible hacia la libertad, Burke y los conservadores optaron por la tradición en donde vieron la llave que abriría las puertas de la sabiduría y, por tanto, del buen gobierno. Este tipo de ideas fueron las defendidas por el partido político «Tory», que gobernó el Reino Unido desde 1783 a 1830 y que, tras un período de liberalismo, volvieron con el conservadurismo de Benjamin Disraeli hacia 1868.

### *El retorno del caballero andante*

La consolidación del partido «Tory» a fines del XVIII y principios del XIX, coincidió con el surgimiento del revival medieval,

---

<sup>1</sup> Para las teorías políticas de Burke, cfr., por ejemplo, Gertrude Himmel-farb, «Edmund Burke», *Victorian Minds*, edición inglesa, Londres, 1968, págs. 3-31.

que en literatura, como ya vimos al principio, estuvo representado por Sir Walter Scott, en sí ferviente admirador de las ideas de Burke. Por aquel entonces, la figura del caballero andante se convirtió en un modelo de comportamiento para el *gentleman* británico hasta el punto de que éste se identificó con aquél; lo que explica el surgimiento de actividades festivas tales como las celebradas en The Egliton Tournament, unos torneos donde se combatía a la usanza medieval.

No es extraño, por tanto, que el alhambresco, como estilo representante del mundo medieval musulmán, se recuperase bajo una óptica «neocaballeresca». Un ejemplo particularmente notable de este aspecto romántico del revival nazarí puede estudiarse en los jardines de Elvaston Castle (Derbyshire). Elvaston, a unos 9 km. hacia el sur de Derby, perteneció a la familia de los Stanhope. Charles Stanhope (1780-1851), Vizconde de Petersham y, más tarde, Earl de Harrington, era el prototipo perfecto de dandy. Bien conocido por sus excentricidades (*nunca* salía de casa antes de las 6 de la tarde; apasionado del té y del *snuff* y famoso por su peculiar indumentaria)<sup>2</sup>, este noble era, además, un gran patrocinador de teatro. Hacia los años veinte, conoció a una de las actrices más de moda, María Foote (1797?-1867), célebre, más que por sus artes, por su belleza. María era otro ejemplo de carácter apasionado y romántico; antes de conocer a Stanhope, había vivido con el coronel Berkely (más tarde Lord Fitzhardinge) del que tuvo varios hijos ilegítimos, y con «Pea Green» Hayges, un conocido dandy de la época que le prometió matrimonio y del que consiguió la suma de 3.000 libras al incumplir su promesa. Si nos detenemos en la descripción de las vidas de estos personajes, es porque constituyen unos de esos ejemplos claros en donde las puras circunstancias personales se involucraron en un programa artístico.

Cuando, en la década de los treinta, Stanhope decidió casarse con María Foote, ésta, por su pasado, tuvo obvias dificultades para integrarse en la vida social como condesa. Sin embargo, la vida aislada y retirada que María llevó en el Castillo de Elvaston parece que no fue debida exclusivamente a indaptaciones sociales. De hecho, según la historia, fue el conde quien, en un ataque

---

<sup>2</sup> A Charles Stanhope se debe el diseño del sobreabrigo conocido con el nombre de *Petersham*. También fue famoso por su peculiar colección de sombreros.

de celos, encerró a su esposa entre los muros de aquel castillo<sup>3</sup>; éste fue, precisamente, el motivo por el cual Stanhope inició una serie de reformas en sus posesiones.

Además de las ampliaciones del antiguo edificio gótico, reallizado entre 1830 y 1850, llevó a cabo importantes obras de jardinería<sup>4</sup>. En ellas intervino William Barron, un experto que había trabajado anteriormente en los jardines botánicos de Edimburgo. Éste se ocupó de sustituir la flora caduca por *evergreens*, es decir, por árboles y plantas de hojas perennes. El conjunto del trazado, que comprendía principalmente un *Jardín Mon Plaisir* y un *Jardín Alhambra*, se convirtió, como muy pronto veremos, en una prisión de amor.

El *Jardín Mon Plaisir* precedía al *Alhambra* y consistía en un túnel formado a base de arbustos cortados, a través de los cuales se podía caminar. Desde el interior de este túnel se divisaba un parterre central con forma estrellada que albergaba cuatro arbustos podados en forma de caballeros arrodillados, los cuales se disponían alrededor de una auracaria plantada justo en el centro. Este parterre estrellado estaba rodeado, a su vez, por un círculo formado por seis arbustos que, podados en forma de garitas, también albergaban centinelas. Nadie, excepto el propio Stanhope, podría aclararnos con certeza el significado exacto del *Jardín Mon Plaisir*. No obstante, la auracaria, venerada por cuatro caballeros y protegida por otros seis, quizá pueda darnos alguna pista. La perennidad de este árbol, popularmente conocido en el XIX además por ser el único intrepable por los primates (de ahí el sobrenombre de «*a monkey-puzzle tree*»), podría muy bien indicarnos la eternidad de un amor que atraviesa los confines terrenales. Una idea, la del amor que, veremos inmediatamente, rige la estructura del jardín siguiente.

---

<sup>3</sup> Cfr.: William H. Mallock, *Memoirs of Life and Literature*, Londres, 1920, págs. 116-117; Mark Girouard, *The Return to Camelot*, Londres, edición de 1981, pág. 89.

<sup>4</sup> Las reformas del edificio gótico construido por James Wyatt (1746-1813) se llevaron a cabo por los arquitectos Robert Walker (h. 1771-?) y Lewis N. Cattingham. Sobre la arquitectura de Elvaston Castle, cfr.: N. Pevsner, *Derbyshire*, Londres, 2.ª ed. de 1978, págs. 45 y 210; M. H. Colvin, *op. cit.*, bajo «Wyatt»; John Preston Neale, *Views of the Seats of Noblemen*, Londres, 1818-1823; y el artículo «Elvaston Castle: Cottingham Lewis, Nockalls Architect», *Country Life*, mayo, 1969.

En cuanto a los jardines, cfr.: William Barron, *The British Winter Garden*, Londres, 1852; E. Adveno Brooke, *The Gardens of England*, Londres, 1858; y M. Girouard, *Return to Camelot*, págs. 89-90.



En el *Jardín Alhambra* se erigía un pabellón cuyo interior recordaba los harenes orientales en los que la sultana, solitaria, pasaba largas horas esperando. Este pabellón, pensado para uso exclusivo de María Foote, estaba decorado a base de elementos moros entremezclados con lemas y símbolos caballerescos. Asimismo, en el centro del recinto, se situaba un grupo escultórico compuesto por la imagen del propio Charles Stanhope cantando arrodillado ante María con su guitarra. El conjunto del jardín se completaba con un arco moro de herradura policromado al estilo de los de la Mezquita de Córdoba, a través del cual se extendía un bosque de árboles perennes y un lago. Todo ello construido únicamente para ser disfrutado por María Foote, una sultana encarcelada en un paraíso que, a cada momento, le hablaba del amor que su caballero le profesaba.

Una ilustración que se hizo en 1858 del *Jardín Alhambra* (fig. 68) muestra, una vez más, la inexactitud estilística con la que se recuperó el estilo hispanomusulmán en general<sup>5</sup>. Pero, en este caso, a la tendencia habitual del romanticismo a desvirtuar la realidad, hay que sumarle el hecho de que, como es bien sabido, los jardines de la España musulmana fueron enormemente modificados en tiempos cristianos. Los del Alcázar de Sevilla, por ejemplo, fueron adaptados al gusto manierista del siglo XVI, y de los originales de la Alhambra y del Generalife queda, realmente, muy poco después de las sucesivas remodelaciones, incluida la de finales del XVIII llevada a cabo precisamente por un británico, Richard Wall, entonces ministro de Carlos III<sup>6</sup>. A pesar de todo, los jardines fueron asociados al gusto «moro», probablemente debido a las falsas referencias que los viajeros dieron de ellos. Curiosamente, además, algunas de sus descripciones recuerdan, por sus elementos extravagantes, ciertos detalles de Elvaston. El geólogo y viajero Joseph Townsend (1739-1816), por ejemplo, describe en su *A Journey through Spain* (1791) los jardines del Alcázar de la siguiente manera: «El jardín es peculiar, y, habiendo conservado sus formas originarias, está pensado para ser modelo del gusto moro. Está trazado con paseos de setos

<sup>5</sup> Además de Elvaston se hicieron otros jardines alhambrescos, como por ejemplo los de Shrubland (Suffolk) del barón William Fowle Middleton (cfr. E. Adveno Brooke, *op. cit.*).

<sup>6</sup> Sobre las remodelaciones de los jardines hispanomusulmanes, cfr.: Fernando Checa Cremades, «El arte islámico y la imagen...», *Fragmentos*, n.º 1, 1983, págs. 23 y ss.; Antonio Bonet Correa, «Renacimiento y Barroco en los jardines musulmanes españoles», *Cuadernos de la Alhambra*, IV, Granada, 1968.

de mirto cortado y, en el medio de cada uno de los parterres, hay un árbol cortado en forma de guerrero que sostiene un garrote con clavos»<sup>7</sup>. De la misma manera, Sir John Carr los describe como «moros» y advierte que en ellos: «hay numerosas “jets-d’eaux”, llamadas pilas, y varios surtidores de agua secretos que, cuando están abiertos arrojan un chorro de agua desde los caminos y están contruidos para sorprender a las damas y provocar risas a su costa»<sup>8</sup>. Robert Semple fue todavía más lejos que Townsend y Carr, e identificó el jardín «moro» del Alcázar con el que, precisamente, se estaba desarrollando en esos momentos en Inglaterra, es decir, con el jardín romántico: «Los jardines, que se conservan todavía en estilo moro con fuentes, terrazas y laberintos y figuras grotescas hechas de mirto, fueron una vez comunes a toda Europa y ahora ha sido el buen gusto inglés el primero en explotarlos otra vez»<sup>9</sup>. De acuerdo con estas descripciones, es muy posible que en Elvaston, Stanhope no estuviese sino adoptando un concepto de jardín romántico que él y sus contemporáneos asociaron a la tradición mora, aunque, en verdad, no tenía nada que ver con ella.

El alhambresco no sólo se utilizó para encerrar a damas en paraísos. En algunos sitios adquirió dimensiones políticas y nacionalistas igualmente románticas. Aunque está en Polonia, el palacio de Kornik merece mencionarse aquí en tanto que su Salón Moro se construyó, muy probablemente, bajo la influencia de la obra de Murphy, *Arabian Antiquities of Spain*, y en cuanto que representaba uno de los usos más interesantes del revival alhambresco que venimos comentando.

El palacio de Kornik (*zamekin Kórnik*), en Wielkopolska (Polonia central), pertenecía a un descendiente de una familia noble polaca, Tytus Jan Dzialynsky. Éste heredó el castillo en estado ruinoso y, entre 1842 y 1861, decidió reconstruirlo de nuevo sobre las ruinas del primero. Dzialynsky fue muy cuidadoso con el proyecto, así lo demuestra el hecho de que él mismo diseñara algunas partes del palacio y rechazara los planes de los arquitectos Marconi Henryk<sup>10</sup> primero, y Antonio Carraci des-

<sup>7</sup> A. M. Townsend, *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*, Londres, 1791, II, pág. 299.

<sup>8</sup> John Carr, *op. cit.*, págs. 85-86.

<sup>9</sup> R. Semple, *A Second Journey*, pág. 79.

<sup>10</sup> Marconi Henryck construyó en estilo morisco los baños de Dowpuda para Ludwik Pac, en el Palacio de Pac (Warsaw), en 1822-1823.

Sobre el castillo de Kornik, cfr.: J. Skuratowicz, «Those Weak Walls Raised

pués. La difícil tarea de construirlo fue, finalmente, encomendada a Zymunt Cybulsky, un maestro de obras<sup>11</sup>. Se decidió que el estilo del nuevo Kornik debía ser gótico ya que, por una parte, acentuaría la antigüedad del edificio y, por otra, la antigüedad del linaje en virtud de los derechos, privilegios y deberes que la familia Dzialynsky había disfrutado desde los tiempos del medievo. En este sentido, el palacio de los Dzialynskys venía a reafirmar el pasado polaco en un momento en el que Polonia se encontraba ocupada por las tropas del ejército ruso.

Al estilo neogótico le acompañó un programa iconográfico constituido por varias series de escudos de armas (es decir, reliquias nacionales) que decoraron las paredes del edificio. En la fachada, sobre la puerta de entrada, se ubicó el escudo de armas de Tytus y, a continuación, en el hall de entrada, los de sus ancestros, así como los de su esposa Isabela Czartoryska y su hijo, este último como representante de la nueva genealogía. Los escudos de las principales familias polacas y los retratos de los emperadores de Europa se ubicaron en el comedor; con ello, Tytus Dzialynsky demostró sus pretensiones de liderazgo, no ya sólo de su comarca, sino de toda Polonia. El Salón Moro fue el principal y, por tanto, el más ricamente decorado y en el que se situaron las reliquias más importantes del país que aludían al poderío del imperio polaco durante las dinastías de los Piast y de los Jagiellonian (fig. 69). La Gran Torre, como atributo feudal evidente, cerraba el conjunto. ¿A qué obedecía la yuxtaposición de estos dos estilos? Por una parte, el neogótico se utilizó como símbolo del pasado medieval polaco, cuando Polonia era una nación fuerte e independiente; a través de él, Tytus expresó sus sentimientos nacionalistas ensalzando, de manera romántica, el

---

in the Form of Castles, a Summary», *Problemy Interpretacji Dziedziny Sztuki I Jego Funkcji Społecznych*, Uniwersytet IM. Adama Mickiewicza W. Poznaniu Seria Historia Sztuki NR 10, Poznań, 1980, págs. 74-76; y Agnieszka Whelam, «Kornik Orientalny. Elementy Architektoniczne I Dekoracyjne Rezydencji Tytusa Działyńskiego», *Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk*, NR. 101, Poznań, 1984.

<sup>11</sup> Según A. Whelam, aunque Kornik no se construyó hasta 1842-1861, parece que la idea del salón alhambresco era un proyecto que Tytus ideó en los años veinte. Es muy probable, dice Whelam, que Tytus basara sus diseños en James Murphy. Quiero dar las gracias a Agnieszka Whelam por la información verbal acerca del castillo de Kornik, tema de su tesina en Polonia, que tan generosamente me ha brindado con todos los detalles aquí descritos. A ella también debo la fotografía aquí reproducida y el ejemplar consultado de J. Skuratowicz, arriba citado.

pasado polaco y condenando la opresión de los rusos invasores. Por otra parte, la presencia del alhambresco se explica gracias a *Upadek Alpuchary (La caída de las Alpujarras)*, poema que trata sobre la conquista de Granada por los cristianos y que es obra del escritor romántico Adam Mickiewicz, famoso poeta polaco. Mickiewicz cuenta que, con objeto de salvar el reino nazarí, un patriota árabe se infiltró como espía en las líneas de Fernando el Católico. Deseoso de evitar la derrota del reino de Granada, se contagió de peste, sabiendo que besaría al rey cristiano y causaría así su muerte y la de sus siervos. Al elegir el estilo alhambresco para el salón más importante del palacio, Tytus identificó la situación de los polacos bajo la invasión rusa con la de los musulmanes bajo la amenaza cristiana, aludiendo, además, al tipo de lucha que deben mantener sus compatriotas contra los invasores; una lucha personal y subrepticia, semejante a la del héroe granadino.

### *Villas y espacios de recreo*

Las cualidades de lo sublime, lo bello y lo pintoresco se desarrollaron, mejor que en ningún otro sitio, en los jardines. Ciertamente, las teorías de Burke y sus discípulos contribuyeron a conformar el prototipo del jardín romántico, pero fue el arquitecto William Chambers (1726-1796) quien primeramente definió la poética de este jardín en su *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772). Chambers concebía el jardín como un espacio activo capaz de provocar en el caminante experiencias psicológicas tales como terror o sorpresa<sup>12</sup>. Por esta razón, debía trazarse a base de caminos tortuosos y laberintos naturales; llenarse de vegetación exuberante y salpicarse con pequeñas arquitecturas exóticas y misteriosas.

En Kew Gardens, Chambers llevó a cabo parte de sus ideas. Estos jardines, propiedad del príncipe de Gales, fueron iniciados hacia 1729 por William Kent (1648-1748). A su muerte, Cham-

---

<sup>12</sup> Sobre los jardines románticos de Chambers, cfr.: Victoria Soto Caba, «Escenografía del jardín romántico», Goya, n.º 117, 1983, págs. 116-126; sobre jardines románticos ingleses, cfr. además de las citadas obras de Burke, Price y Gilpin: Dereck Clifford, *A History of Garden Design*, Londres, 1962; Christopher Hussey, *The Picturesque; Studies in a Point of View*, Londres, 1967; y del mismo autor: *English Gardens and Landscapes, 1700-1750*, Londres, 1967.

bers entró a trabajar como arquitecto diseñando uno de los proyectos más completos dentro de la arquitectura jardinera que puede seguirse parcialmente en su *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey* (1763)<sup>13</sup>. Este programa constaba de seis edificios orientales, entre los que destacaban una pagoda china (que aún está en pie), una mezquita<sup>14</sup> y una Alhambra (ambas hoy destruidas).

Parece ser que la Alhambra que Chambers construyó en 1758 en Kew (fig. 70), se inspiró en otra proyectada por Johann Henry Müntz (1727-1798) con anterioridad (fig. 71). Müntz, un pintor natural de Mulhausen (Suiza), viajó por España antes de visitar Inglaterra donde trabajó como protegido de Horace Walpole. En su «Proposals for Publishing... A Course of Gothic Architecture» (1760), menciona que, en 1748, dibujó numerosas y notables ruinas moras que había encontrado a su paso por Murcia, Valencia y Zaragoza, y confiesa tener entre manos un proyecto para la residencia de un aristócrata en estilo moro; proyecto que le sirvió a Chambers de inspiración años más tarde<sup>15</sup>.

Lo bueno es que ni la Alhambra que Müntz proyectó, ni la que Chambers construyó tienen que ver con la arquitectura nazarí, lo que nos lleva a reflexionar, una vez más, sobre las ideas que inspiraban este tipo de interpretaciones. Recordemos que, a fines del siglo XVIII, el concepto de «gótico» abrazaba a todas aquellas arquitecturas que usaran el arco apuntado, tales como la hispanomusulmana. Evidentemente, Müntz proyectó su Alham-

---

<sup>13</sup> Chambers realmente trabajó en Kew bajo las órdenes de la princesa Augusta a partir de 1757, cuando el príncipe de Gales ya había fallecido. Harris advierte que los planes del príncipe fueron llevados a cabo por su esposa, cfr.: J. Harris, *Sir William Chambers*, Londres, 1970, pág. 14.

<sup>14</sup> La mezquita, aparentemente, estaba inspirada en la obra de Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architectur*, 1725, hay ediciones inglesas en 1730 y 1737 con el título *Plan of Civil and Historical Architecture*, cfr.: J. Harris, «Exoticism at Kew», *Apollo*, LXXXVIII, 1963, págs. 103 y ss.

<sup>15</sup> Tal es la teoría de J. Harris. El dibujo identificado con la Alhambra de Müntz no está firmado (conservado actualmente en The Drawing Collection of the Royal Institute of British Architects), y antes de que Harris demostrara su paternidad, estuvo atribuido a Chambers. Sobre este tema, cfr.: J. Harris, *Sir William Chambers*, pág. 37, y «Sir William Chambers», op. cit., págs. 33-34.

Para el manuscrito de Müntz, cfr.: «Proposals for Publishing... A Course of Gothic Architecture», donde promete publicar un templete para un jardín en estilo morisco que será construido en la villa de un aristócrata. «Proposals» puede consultarse entre los papeles de James Essex, en el Museo Británico (colección Add. MS.). La cita está tomada de J. Harris, *Sir William Chambers*, pág. 35.

bra de acuerdo con este concepto, puesto que lo que hizo fue diseñar una *estructura ligera* soportada por *columnas estilizadas* que sostenían *arcos apuntados*: tres características de la Alhambra que vimos, se asociaron a la arquitectura gótica. Con ello, Müntz representó a la Alhambra en términos, podríamos decir, conceptuales y no reales, de acuerdo con las características que definían entonces su arquitectura. De la misma manera, la Alhambra de Chambers poco tiene que ver con el estilo nazarí, sin embargo, su nombre, sin duda, evocaba el reino de lo exótico y pintoresco, cualidades éstas, y no otras, que fueron las que motivaron su integración en un paisaje romántico como el de Kew.

Posteriormente, en el XIX, y tras la afluencia de viajeros a Granada durante los años treinta, el neonazarí se utilizó, con cierta frecuencia, en las villas y casas de campo. Algunos viajeros, fascinados por la belleza de la Alhambra, reprodujeron su arquitectura en los jardines y aposentos de sus estancias. Fue el célebre Richard Ford quien primero quiso reconstruir una atmósfera alhambresca en su residencia. En 1834, a su regreso y después de haber residido entre las mismísimas paredes de la Alhambra durante dos veranos, no se resignó a perder para siempre el ambiente mágico del palacio granadino. Pensando en remodelarla a su capricho, Ford compró una casa isabelina, Heavitree (Exeter), en cuyo jardín plantó cipreses del Genil y naranjos, y levantó una torre mora que, según las palabras del propio Ford, «es tale quale y cosa asombrosa»<sup>16</sup>. En Heavitree rememoró sus experiencias y aventuras españolas escribiendo su famoso *Manual para lectores en casa*, publicado por John Murray en 1845. La ambientación mora de sus jardines, no cabe duda, le transportó a Granada, «la tierra prometida de lo romántico, el lugar donde el presente se olvida en el pasado»<sup>17</sup>. En 1840, escribía a Henry Unwin Addington (1790-1870), embajador británico en España: «Las líneas de los cipreses están podadas... y la *Torre del Vino* realmente te transporta a Granada»<sup>18</sup>. En Heavitree murió su primera esposa, Harriet, la compañera de sus aventuras peninsulares; allí continuó viviendo, después de su matrimonio con Eliza Cranston en 1840, aislado en «su Alhambra» con su «sultana», dispuesto a rememorar los días de Granada: «Puedes estar seguro», escribe a su amigo Addington, «de que no es cierto

<sup>16</sup> Cfr. Sir Brinsley Ford, «Catalogue», *Richard Ford in Spain, Wildenstein*, Londres, 5 de junio-12 de julio, 1975, pág. 79.

<sup>17</sup> R. Ford, *Manual*, pág. 100.

<sup>18</sup> Sir Brinsley Ford, «Catalogue», *op. cit.*, pág. 79.

que voy a vender mi Alhambra. Mi sultana, que dispone de mí y de mi casa, y de todo, está contenta con la idea de que lleve una vida amorosa, racional y tranquila allí. La torre mora está terminada..., y es más bonita que la Puerta del Vino de la Alhambra»<sup>19</sup>.

Ford no fue el único en construirse «alhambras». Después de visitar la Península, William Beckford y el estudioso del arte español, Sir William Stirling-Maxwell (1818-1878), incluyeron algunas dependencias alhambrescas en sus villas de Lansdowne Crescent (Bath) y Keir (Escocia) respectivamente<sup>20</sup>. También Henry Herbert, autor de *The Moor* y diseñador de los decorados alhambrescos en *Don Pedro*, introdujo en su castillo de Highclere (Hampshire) caracteres alhambrescos. La remodelación le fue encomendada a Charles Barry (1795-1860). Se ha dicho que la ideología de Herbert, un «Tory» del parlamento, determinó el estilo de su vivienda. Ésta debía distinguirse de las italianas que Barry había proyectado para algunos miembros del partido «Whig», es decir, sus adversarios parlamentarios<sup>21</sup>. Barry resolvió el problema reformando la villa en un estilo que él bautizó de «anglo-italiano». Sin embargo, en 1842, una vez finalizada la obra, el resultado se parecía más a la villa 6 de Kensington Palace Gardens que Jones estaba haciendo en esos momentos; es decir, por su estructura y por la concentración del adorno en las crestas y balaustradas, se parecía al estilo «plateresco» español. De hecho, la influencia alhambresca de Highclere se revela en la rica,

---

<sup>19</sup> Carta de Richard Ford a Addington, 7 de octubre, 1837, citado por D. Sutton «Don Ricardo: A Witty Hispanophile», *Richard Ford in Spain*, pág. 23. Aquí puede verse una reproducción de Heavitree.

<sup>20</sup> Para las construcciones moras de Beckford en 20 Lansdown Crescent (Bath), cfr.: Patrick Conner, *Oriental Architecture in the West*, Londres, 1979, pág. 112, quien menciona una torre y un templete en estilo moro, pero no cita ninguna fuente; Boyd Alexander, *England's Wealthiest Son. A Study of William Beckford*, Londres, 1962, págs. 12, 45 y 85, también menciona la torre y templete; en VVAA, *William Beckford*, Salisbury y Bath, Tisbury, 1976, en el artículo de Lees-Milne se menciona la torre mora como uno de los ejemplos que anticiparon el estilo del pabellón de Brighton al usar colores tales como el púrpura, el dorado y el escarlata (pág. 8).

Para las construcciones moras en la villa de Sir William Stirling-Maxwell, cfr.: Allan Braham, *El Greco to Goya*, catálogo de la exposición en The National Gallery, Londres, 1981, pág. 32. Sobre el estudioso del arte español, W. Stirling-Maxwell, cfr.: Enriqueta Harris «Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art», *Apollo*, n.º 79, 1964, págs. 73-77.

<sup>21</sup> M. Girouard, *The Victorian Country Houses*, Londres, edición corregida y aumentada de 1979, pág. 131.

delicada y minuciosa decoración, cualidades que Herbert encontraba particularmente adorables en la Alhambra<sup>22</sup>. Las mismas características decorativas, es interesante señalar, están asimismo presentes en Las Casas del Parlamento, también construidas en la década de los treinta por el propio Barry. En este caso, la decoración, aunque gótica, está minuciosamente elaborada y, ciertamente, las pequeñas cupulinas abulbadas que coronan las torres dan al edificio un aire oriental; estilo que, no olvidemos, fue vinculado al gótico, especialmente hasta la década de los cincuenta, mediante la teoría de su origen sarracénico.

Volviendo a Highclere, las reformas de su interior —debido probablemente a la muerte de Herbert en 1849— no pudieron llevarse a cabo hasta 1861, año en el que su hijo continuó las obras iniciadas, encargándoselas, esta vez, al arquitecto Thomas Allom. El interior gótico presentaba algunas notas alhambrescas aisladas, y concentradas, sobre todo, en los complementos decorativos (alfombras y paños colgantes) que muy probablemente fueron adquiridos por el entonces ya difunto George Herbert.

La fama que cobró la Alhambra a través de los viajeros y de las publicaciones (primero la de Murphy, y, sobre todo, después las de Jones) lanzó una oferta particularmente bien acogida ante la demanda estilística. Efectivamente, uno de los problemas planteados en el XIX fue el de resolver un tipo de villa adecuado a la mentalidad del *gentleman* victoriano. Las alternativas eran escasas: o se optaba por uno de los estilos clásicos pasados de moda (ya fuera palladiano, romano, griego o italiano); o se adoptaba uno gótico. Este último, al ser la opción más popular desde fines del XVIII, empezó a resultar aburrido para el ya extendido gusto romántico decimonónico que, ante todo, pretendía salirse de lo común. De ahí el éxito inicial de los estilos orientales<sup>23</sup>. Los arquitectos, por su parte, entendieron la nece-

---

<sup>22</sup> Cfr. la introducción al Canto V en *The Moor*.

<sup>23</sup> Para los diseños de villas orientales, cfr. por ejemplo: Edmund Aikin, *Design for Villas and other Rural Buildings*, Londres, 1808; y Robert Lugar, *Architectural Sketches for Cottages, Rural Dwellings, and Villas*, Londres, 1805. Para un estudio actual sobre villas orientales en el XVIII y XIX: P. Conner, *op. cit.*

Aunque no están en Gran Bretaña, merecen mencionarse dos ejemplos de villas por estar conectadas con artífices británicos. La primera, en Alemania, la Villa Wilhelma en Cannstadt (cerca de Stuttgart), construida por Karl Ludwig Wilhelm von Zanth (1796-1857), cuyo nombre figura entre los suscriptores de *Plans... of the Alhambra* de Jones. Esta villa, construida en 1855, forma parte actualmente del zoológico de Stuttgart, y fue inspirada indudablemente por los



sidad de lanzar nuevas propuestas, por atrevidas que fueran. Richard Brown, por ejemplo, uno de los defensores del origen sarracénico del gótico, se interesó, en particular, por las posibilidades que ofrecía la arquitectura hispanomusulmana. Hecho, quizá, motivado por la amistad que tenía con Mariano de La Gasca Segura (1766-1839), un botánico español exiliado en Londres<sup>24</sup>. En su *Domestic Architecture* (1841), un tratado sobre construcción doméstica, Brown resalta las cualidades del nazarí, pero la inventiva con la que ilustra su decoración demuestra en qué grado era necesario el trabajo de Jones por aquel entonces.

En su tratado, Brown, además, introduce un proyecto para una villa «morisco-española» en donde, tampoco falto de imaginación, explota las cualidades exóticas del estilo alhambresco (fig. 72). La estructura del diseño consta de tres cuerpos proyectados simétricamente, a pesar de que el mismo Brown advierte las características irregulares como propias de la arquitectura nazarí. El primer cuerpo alberga el vestíbulo de entrada, una habitación para desayunar (normalmente llamada *morning room* o *breakfast room*) y la biblioteca. El segundo está compuesto por un hall hexagonal del que parten las escaleras que conducen a los dormitorios; a la derecha del hall, se sitúa el salón y, a la izquierda, el comedor. El tercer cuerpo está reservado para los servicios domésticos de la casa (cocina, habitaciones de los criados, etcétera), dispuestos alrededor de un patio interior rodeado por una columnata. La fachada frontal se compone de una puerta central que avanza, destacándose sobre el conjunto, y dos cuerpos laterales (terminados en torreones) que se extienden hacia fuera formando lo que Brown llama en su plano «piazza». La decoración es muy fantástica. El arco de acceso recuerda, sin duda, a los de la Mezquita de Córdoba, mientras que los arcos angrelados

---

trabajos de Jones (cfr. M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 67, donde se ilustra uno de los magníficos interiores).

La segunda villa, en España, de estilo gótico-morisco, se proyectó por John Prichard (1818-1886) para Don Manuel M. González, para una mansión en Jerez de la Frontera (h. 1864) que fue muy favorablemente comentada en *Building News*, 6 de mayo, 1864. Este proyecto parece ser que no llegó a realizarse, pero se expuso en la exposición internacional celebrada en París en 1867. Para arquitectos británicos trabajando en España, cfr. los artículos de Susan Moore: «Seated in English Style» y «Edwardian High Life Down the Line», *Country Life*, 31 de mayo, 1984, págs. 1572-1574, y 17 de enero, 1985, págs. 114-115, respectivamente.

<sup>24</sup> Para la amistad de Brown y de La Gasca, cfr.: Vicente Llorens, *Liberales y Románticos*, México, 3.ª ed., 1979.

de los laterales de la «piazza» parecen estar inspirados en la Alhambra. Del mismo modo, los leones que enmarcan la puerta evocan a los del Patio de los Leones. Las cúpulas, y el resto de la fachada, aunque evidentemente oriental, no pueden definirse bajo ningún estilo en concreto.

Pero dejemos los ejemplos proyectados con papel y lápiz, para volver con aquellos que se construyeron. En el número 9 de la calle Boundary Road (Londres NW), se edificó una muestra de arquitectura doméstica alhambresca fascinante. Esta magnífica casa llamada «Alhambra cottage» presenta una de las adaptaciones más interesantes del Patio de los Leones a una fachada exterior (fig. 73). La calle Boundary Road (así llamada porque divide los barrios parroquiales de Saint John's Wood y Marylebone) aparece por primera vez en los planos de Londres de 1846. Sin embargo, la fecha de su construcción no está clara. Pudo realizarse entre 1847, año en el que se empezaron las edificaciones en Boundary Road, y 1854, año en el que un tal Barclay Greenhill aparece viviendo ya en la casa según la lista de empadronamiento municipal<sup>25</sup>. Tampoco se conoce el autor de la «Alhambra cottage», aunque se ha sugerido que no fue obra de un arquitecto sino de un maestro de obras. Fuese quien fuese el autor, lo que parece evidente es que, para su realización, debió basarse en los estudios de Murphy y no en los de Jones por las siguientes razones.

En primer lugar, se construyeron cuatro grandes pilares adosados a las esquinas de la casa, en cuyas basas se advierten rasgos egipcios. Éstos también se entremezclan con los alhambrescos en otros sitios de la vivienda. Esta extraña combinación coincide con las teorías del origen del gótico de Murphy, quien, recordemos, asociaba el egipcio a la Alhambra, en tanto que ambos obedecían a los principios de la arquitectura que él llamaba «piramidal». En segundo lugar, en el interior, las habitaciones tienen una altura desproporcionada, lo que encaja con la visión «gotizada» con la que Murphy representó los salones de la Alhambra. Por último, y en tercer lugar, el tipo de «estalactita» que decora los bordes de los techos en el interior tratando de imitar a los mocárabes, no pudo haber sido fabricado bajo la guía clara y detallada de

---

<sup>25</sup> *Hampstead and Highgate Directory of 1856*, Londres, 1856.

Quiero agradecer al profesor Barron, dueño actual de «The Alhambra Cottage», su amabilidad por enseñarme el interior de la casa, dejarme sacar fotografías del interior y exterior y hacerme numerosos comentarios sobre ella.

Jones. Esta interpretación tan libre del mocárabe, unida a la evidente torpeza con la que están ejecutados, parece, más bien, remitirnos a la obra de Murphy y a la labor de un maestro de obras que a la de un arquitecto guiándose por *Plans, Elevations and Sections... of the Alhambra* de Jones. El aspecto gótico de esas «estalactitas» coincide, una vez más, con la visión tan peculiar con la que Murphy apreció la Alhambra.

De la misma manera, la presencia de arcos califales y nazaríes en la fachada principal manifiesta la inexactitud con la que se recuperó el estilo hispanomusulmán. Efectivamente, en la parte derecha predominan los arcos de herradura semejantes a los contruidos en la Mezquita de Córdoba en el siglo X, mientras que en la parte izquierda se representa la versión neoalhambresca del Patio de los Leones; lo que ilustra particularmente bien la recuperación romántica del nazarí, un estilo que, en tanto que en el siglo XIX se consideró sinónimo de «lo moro», se mezcló con otros hispanomusulmanes dando resultados de carácter pintoresco y fantástico.

Tal es el caso de la finca 43 de la calle Pilgrim's Lane, (Hamstead), no muy lejos de Boundary Road (fig. 74). Esta casa alhambresca, que presenta una apariencia de cuento de hadas propia de *Las mil y una noches*, probablemente se construyó hacia los años de 1850, fecha en la que esa zona de Hampstead (antes un pueblo que, con el crecimiento de la capital, está hoy incorporado a Londres) empezó a edificarse. La estructura del exterior tiene un aire pintoresco marcado por una torre que avanza ligeramente rompiendo (como aconsejaba Gilpin) la planimetría de la fachada. La decoración de estrellas perforadas en la balaustrada superior da al conjunto un aspecto defensivo gracioso. Aquí, los elementos alhambrescos se han integrado en una estructura que evoca, aunque en miniatura, a los castillos legendarios del Medievo.

La configuración de una villa propiamente victoriana presentaba un problema, ya que aquella era, por lo general, heredada de siglos anteriores y se iba remodelando sucesivamente según los gustos de las épocas, lo que podría, en un principio, explicar la aglomeración de estilos a veces agrupados en una sola villa. Pero la pervivencia física de otros estilos del pasado no justifica por sí sola la tendencia a agruparlos. Era la mentalidad *pluralista* del hombre victoriano la que promocionaba este tipo de mezclas estilísticas; mezclas que, concretamente, obedecían al concepto de vivienda desarrollado entonces. De hecho, el estilo de una

casa difícilmente podía ser homogéneo en tanto que cada una de las habitaciones tenía una función en concreto y, en consecuencia, debía diseñarse de acuerdo a ella. Es decir, cada uno de los estilos se elegía teniendo en cuenta la finalidad de la estancia que iban a decorar. Así, una biblioteca, que requería una atmósfera solemne y sobria, adecuada a la concentración y la lectura, a menudo se decoraba en clásico. Una sala de billar o un fumadero, por el contrario, debía proyectarse en un estilo fantástico, capaz de transportarnos fuera de la realidad y, desde luego, tenía que ser lo suficientemente alegre y caprichoso como para crear un ambiente relajante (y quizá algo frívolo) donde pasar las horas de ocio.

La habitación mora de Grove House (Hampton, Middlesex) es uno de los ejemplos más bellos y representativos del alhambresco aplicado a espacios lúdicos (fig. 75). La historia de esta «mezquita» (término con el que se ha venido denominando a esta habitación mora) es, más que una realidad, una ficción romántica inventada. Según la historia que se cuenta en un periódico local, J. C. Stutfield, un antiguo oficial del ejército en India que se convirtió en fiel musulmán, arrendó Grove House hacia 1890, donde decidió construir una mezquita para su uso privado. Allí, dice el periódico, se depositaron las cenizas de los cuerpos de Stutfield y su esposa cuando fallecieron.

A pesar de la falta de evidencias, esta historia típica de las revistas del corazón parece haberse extendido con bastante crédito incluso hasta 1954. No obstante, los datos que se han podido recoger dan a conocer una historia distinta. John Charles Stutfield (m. 1925) (llamado a veces Streatfield o Studfield)<sup>26</sup> ingresó en el ejército en 1873. En ese mismo año fue alférez y, cinco años más tarde, teniente. En 1880 su regimiento (el 17 de Infantería Ligera de Highland) no fue a la India, sino a Gibraltar, desde donde probablemente viajó a Granada para visitar la Alhambra. En 1881, el destacamento de Highland regresó a Edimburgo y con él, supuestamente, Stutfield<sup>27</sup>. Desde entonces, se le pierde

---

<sup>26</sup> Con el nombre de Streatfield aparece en William Page (ed.), *The Victorian History of the County of Middlesex*, Londres, 1911, II, pág. 231. Con el de Stutfield en *The Directory of Kingston* (Hampton), 1892.

<sup>27</sup> Debo esta información a Nigel Glendinning, quien se ocupó muy amablemente de buscar el destacamento de J. C. Stutfield en *The Army List*, y de consultar Lt. L. O. Oatts, *The History of the Highland Light Infantries*, Londres, 1952, I, bajo el destacamento 71 Lt. H. L. I., 1777-1881, en donde aparecen los datos del destacamento de Stutfield citados en el texto. A él también debo el conocimiento de la existencia de Edward Millington Stutfield (cfr. más adelante).

la pista hasta que, en 1892, figura como inquilino de Grove House donde permanecerá el resto de sus días. La historia de nuestro periódico tampoco acertó en descubrir las intenciones de John C. Stutfield, pues no fue él quien se interesó directamente por la religión mahometana, sino su hermano, Hugh Edward Millington Stutfield (m. 1929), que viajó a Marruecos y publicó varios trabajos sobre mística y religión.

La habitación mora, situada en la parte posterior de la casa y construida entre 1892 y 1896, tampoco se trataba de una mezuquita, sino de una estancia, probablemente un salón de música<sup>28</sup>, que precedía un invernadero, hoy sólo parcialmente conservado debido a los daños que causó una bomba durante la guerra. La planta (lám. 9) consta de un espacio rectangular, el salón moro, y otro hexagonal, el invernadero. El primero se divide en dos cuerpos laterales y un cuadro central sobre el que se proyecta una cúpula de pechinas. El salón se comunica con el resto de la casa a través del cuerpo lateral izquierdo. En el cuerpo lateral opuesto (es decir, el lado norte) se abren tres vanos con arcos de herradura que dan al exterior. Los dos techos laterales están divididos en cuatro paños decorados con lacería típica musulmana. El invernadero originalmente estaría cubierto por una estructura piramidal de cristal<sup>29</sup>, que descansaría sobre el pequeño muro que todavía rodea al que fue invernadero, hoy sólo un pequeño jardín. En el medio, una fuente redonda inscrita en una forma hexagonal (que se repite formando un total de tres pequeños parterres), evoca al Patio de los Leones; de la misma manera lo rememora el pequeño canal que, desde la fuente, recorre el sendero central hasta llegar a las puertas del salón. La exactitud con la que se han imitado las yeserías y alicatados de la Alhambra, la policromía y, especialmente, el dorado de los fustes de las columnas, indica que el autor construyó este salón siguiendo al pie de la letra las láminas de *Plans, Elevations and Sections... of*

---

<sup>28</sup> B. Cherry y N. Pevsner, *London 2: South*, Londres, 1983, pág. 479, piensan que la habitación mora se construyó como «sala de música». La cronología que otorgan a la construcción (1906) es demasiado tardía en tanto que, como demuestran los mapas municipales de Hampton, la ampliación del invernadero estaba ya hecha en 1892-1894.

<sup>29</sup> La información sobre el invernadero de cristal se la debo al ingeniero W. H. Aubrey, actualmente dueño de la casa, a quien debo agradecer también su amabilidad por dejarme plena libertad para estudiar personalmente la habitación, medirla y sacar fotos.

*the Alhambra*. De hecho, si no fuera porque se construyó en la década de los noventa, se diría que es una de las obras donde Jones mejor llevó a la práctica sus sueños arquitectónicos.

El alhambresco, quizá por sus connotaciones sensuales propias del lujo y exotismo del Oriente, se convirtió, dentro del contexto de la arquitectura doméstica, en el estilo favorito para decorar áreas del dominio masculino. Además de los salones de música, la sala de billar fue otro de los rincones preferidos del *gentleman* británico. Allí se reunía con sus colegas decimonónicos para, en privado y prescindiendo de la compañía femenina (cuya presencia, por principio, estaba vetada en estos espacios), disfrutar de uno de los juegos más extendidos entonces entre las clases privilegiadas. Pero hay más, dentro del código de comportamiento social victoriano el decir «Caballeros, ¿una partida de billar?» era sinónimo del toque de retirada para reagruparse a «conversar a sus anchas» sin tener que guardar la compostura ante los inquisidores (o escandalizados, según el carácter de la dama) ojos femeninos. Allí disfrutaban tomando el café y fumándose esos anhelados cigarros entre copa y copa; y de ahí, precisamente, que salones como el descrito se conociesen también con el nombre de «fumaderos»; sobre ellos volveremos en seguida. Como ejemplos alhambrescos podríamos mencionar el ya citado de Wyatt, construido para el señor Collins en Kensington Palace Gardens, y el de Saint Albans (Hertfordshire), en donde hasta la mismísima mesa de billar presenta rasgos alhambrescos (fig. 76)<sup>30</sup>.

Pero no sólo los propietarios tenían ideas fijas a cerca de las funciones de las distintas áreas domésticas, sino también, claro

---

<sup>30</sup> Otra sala de billar en estilo moro puede verse en Brailsall Priory (Derby), construida hacia 1861, cfr.: M. Girouard, *The Victorian Country Houses*, pág. 38. Sobre la sala de billar de Saint Albans (Hertfordshire), cfr.: S. Moore, «A Cloth Untrue, and Twisted Cue», *Country Life*, agosto, 1985, págs. 1488-1490.

Para muebles en estilo alhambresco, cfr. por ejemplo: Ian Bennett, «The Rebirth of Design» en VVAA, *The History of Furniture*, Londres, 1976, págs. 229-230. Allí se ilustra uno de los ejemplos más típicos de habitación mora, la del famoso John D. Rockefeller en su casa de West 54th. Street, Nueva York, en los años de 1880, que la usó como sala de estar. En Italia, cabe destacar los muebles de Carlo Bugatti (1855-1940), por ejemplo, inspirados en motivos moros; cfr. además: I. Bennett, «The Rebirth of Design», *op. cit.*, pág. 231, donde se citan los diseños de Andrea Bacetti y su increíble villa Crespi (Lago de Orta), diseñada por Giovanni Colla a fines del XIX. La compañía Minton también fabricó muebles de cerámica, cfr. por ejemplo, el taburete hoy expuesto en el museo Británico (MLA, 1981 1-1,476).

está, los arquitectos. Para P. F. Robinson<sup>31</sup>, por ejemplo, un invernadero tenía que poseer, además de plantas olorosas, un órgano, dos cosas que, dentro del contexto excéntrico que venimos tratando, eran absolutamente imprescindibles. Por ello, quizá ahora nos expliquemos por qué J. W. Fraser se empeñó en ampliar el invernadero de la villa 6 de Kensington Palace Gardens, construida por Jones, y por qué el salón moro de Grove House, si es que era un salón de música, se comunicaba con el invernadero. En realidad, se trataba de crear *ambientes* y para ello se introducían todos los elementos que fueran necesarios. Para Harriet Prescott Spottford<sup>32</sup> no había un buen invernadero alhambresco sin una colección de pájaros exóticos, flores raras, olorosas y con colores vivos.

Finalmente, los llamados «fumaderos», en tanto que destinados claramente al divertimento, ocio, relax e incluso consumo de opio, fueron, como ya mencionamos anteriormente, otras de las áreas domésticas masculinas por excelencia. El ejemplo alhambresco más sobresaliente está en Rhinefield Hall (New Forest) (fig. 77). Construido hacia 1889-1890 para Lionel Walter Munroe, un teniente de la marina real, como regalo de su mujer, quien quería dar a su marido una sorpresa a la vuelta de uno de sus viajes<sup>33</sup>. Verdad o no, el caso es que la Alhambra se vio inmersa en este tipo de historias de sabor fantástico que hicieron que su revival contribuyera a crear de manera muy especial (quizá mejor que ningún otro revival oriental) una atmósfera

<sup>31</sup> P. F. Robinson, *Design for Ornamental Villas*, Londres, 1827 (cfr. edición 1830).

<sup>32</sup> Harriet Prescott Spottford, *Art Decoration Applied to Furniture*, Nueva York, 1878, donde en pág. 145 se ilustra un sofá moreesco con espejo y jarra. Spottford (aparte del ya citado cuarto de estar de Rockefeller) representa uno de los muchísimos ejemplos del revival nazarí en EE.UU. No en vano, Jacob Wrey Mould, (1825-1886), uno de los alumnos de Owen Jones, trabajó en Nueva York (cfr. M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 82); allí emigró, además, Rafael Guastavino, un catalán que construyó las casas núms. 121-131 W. 78th. Street, entre 1885 y 1886, introduciendo decoraciones mudéjares y moras (especialmente en relación a la Mezquita de Córdoba). Sobre la influencia hispanomusulmana en la arquitectura newyorkina, cfr.: Joy Kestenbaum y Jill Cowen, «Notable New York Buildings with Islamic Influence», *Middle East Studies Association Bulletin*, XIV, n.º 2, diciembre, 1980. Mencionaremos, por último, y como curiosidad, a la Alhambra, una ciudad de Los Ángeles así llamada debido a que su fundador, un ranchero, se hizo una villa enorme inspirada en el palacio nazarí que dio nombre, posteriormente, a toda la ciudad.

<sup>33</sup> Sobre Rhinefield Hall, cfr.: M. Darby, *The Islamic Perspective*, pág. 134; M. Girouard, *The Victorian Country House*, pág. 36.

exótica, bella y llena de magia. Con ello, los viajeros transportaron las cualidades románticas de la Alhambra a la arquitectura doméstica transformando, así, la monotonía de los espacios cotidianos. En ellos descubrieron los rincones del paraíso soñado.



## *Epílogo*

### Algunas reflexiones sobre las consecuencias que las interpretaciones de la Alhambra han tenido en el siglo XX

Hemos visto cómo el revival nazarí se manifestó fundamentalmente en dos aspectos: uno romántico, en relación a las teorías de filósofos como Burke, y otro que hemos llamado «progresista», ya que su finalidad era la de hacer progresar o avanzar la industria. El primero, por su naturaleza, se desarrolló especialmente en la literatura y en contextos de jardinería, villas, casas y sitios de recreo, mientras que el segundo se ocupó fundamentalmente de adaptar el ornamento alhambresco a las posibilidades mecánicas desarrollándose, concretamente, en el campo de las artes decorativas. Estos dos aspectos del revival (que en la realidad se interrelacionan pero que aquí se han simplificado en la medida de lo posible para ayudar a clarificar sus naturalezas) pueden seguirse en las actividades artísticas del siglo XX.

Una vez popularizado, el carácter romántico de la Alhambra se siguió asociando, hasta hoy en día, con las arquitecturas de ocio y recreo. Así, entre 1920 y 1930, por ejemplo, se construyeron numerosos cines en los que se ensayaron las más fantásticas arquitecturas como marco arquitectónico ideal para la ficción cinematográfica. De entre ellos, los de la cadena «Granada», diseñados por Theodore Komisarjevsky, presentan, como su mismo nombre sugiere, influencias del palacio nazarí granadino.

Komisarjevsky (Venecia 1882-Connecticut 1954) pasó su juventud en San Petersburgo estudiando en el Instituto Imperial de Arquitectura, donde probablemente pudo ver algunos ejemplos de arquitectura nazarí<sup>1</sup>. Allí se aficionó a decorar interiores

---

<sup>1</sup> El arquitecto Paul Karlovich Notbeg de la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo viajó, en 1853, a Granada con objeto de estudiar la Alhambra. De ella hizo varias maquetas a su regreso, algunas de las cuales se conservan hoy

de cines y a diseñar decorados teatrales. Hacia 1907, se marchó a Moscú donde fue nombrado director de escena del teatro Nez-bolin; después de la revolución, fue invitado como director del Teatro Imperial, cargo que ejerció con éxito hasta que decidió trasladarse a Inglaterra. En Londres, Komisarjevsky fue pronto un personaje popular y, por tanto, no tardó en obtener ofertas de trabajo, esta vez de Sidney Bernstein, el iniciador de «los Granada», la cadena de cines más popular de Gran Bretaña. Komisarjevsky decoró su primer cine (construido en Dover), y otros después con elementos alhambrescos. Baste citar el Too-ting (1931, Londres), cuyo alhambresco, siguiendo la tradición decimonónica, se usa al lado del gótico, o el Walthamstow (1930, Londres), donde la Alhambra aparece retratada hasta en los mismísimos enrejados (fig. 78). Al igual que Jones, Komisarjevsky entendió la decoración alhambresca como un elemento ambiental. Del cine de Dover, una vez terminado dijo: «He logrado producir un efecto de armonía arquitectónica, de riqueza y, al mismo tiempo, de reposo»<sup>2</sup>.

También «los Astoria», otra de las cadenas de cines más populares, decidieron apostar, en algunos casos, por el alhambresco. El interior del cine Finsbury Park (Londres), diseñado en 1930 por Tommy Somerford y Ewen Barr, muestra un ejemplo especialmente interesante adaptado al gusto de los años treinta. Pero la cara más moderna, por así decirlo, del alhambresco la encontramos en el New Victorian (1930) cuyas luces estalactíticas fueron diseñadas de acuerdo con el estilo deco. El New Victorian se inspira, a su vez, en otro de los cines donde mejor se aprecian las influencias alhambrescas adaptadas a las tendencias contemporáneas. Se trata del fabuloso Grosses Schauspielhaus (Berlín) diseñado en 1919 por Hans Poelzig (fig. 79). En este extraordinario ejemplo de la arquitectura expresionista alemana, el espacio interior se ha transformado en una gran cueva mediante la manipulación del mocárabe. Éste aparece aquí convertido en estalactitas colgantes, similares a las que vimos en *Arabian Antiquities* de Murphy, pero en mayores proporciones.

---

en el Museo de la Academia de Bellas Artes de Leningrado. Además, en S. N. Kondakov, *Jubilee Reference Book of the Academy of Fine Arts*, Yubileiyn, Spravochnik Akademii Khudozhestv, I, 1914, aparecen reproducidas varias maquetas de la Alhambra (cfr. Tonia Raquejo, «La Alhambra en el Museo Victoria & Albert», *op. cit.*, pág. 221, nota 35).

<sup>2</sup> Sobre la arquitectura de los cines, cfr.: David Atwell, *Cathedrals of the Movies*, Londres, edición de 1981, págs. 126 y ss.).

La identificación del alhambresco con la literatura fantástica dio lugar no sólo a interiores de cines extrafalarios, sino también a diseños de plató como los que aparecen en las películas *The Life and Times of Colonel Blimp*, rodada en los años cincuenta bajo la dirección de Michael Powell y Emeric Pressburger, y *One Arabian Night* (1920), dirigida por Ernst Lubistch e interpretada por Pola Negri, entre otras (fig. 80)<sup>3</sup>. Es decir, la magia de la Alhambra se representó dentro de las pantallas y fuera de ellas, envolviendo al público en una atmósfera de ensueño, cautivando, como lo hacía en el siglo pasado, el corazón y la mente del auditorio. ¿No es acaso esta evasión del mundo real semejante a la que experimentaron los viajeros románticos cuando nos narraban sus fantásticas experiencias en esa arquitectura de cuento de hadas?

Incluso hoy en día la Alhambra inevitablemente sigue asociada al mundo romántico. Su recinto, como símbolo de la tolerancia religiosa, racial y de la sabiduría, inspira todavía la obra de los arquitectos actuales. En 1983, por ejemplo, Neville Conder y Kenneth Price diseñaron The Ismaeli Centre en South Kensington (Londres) para Aga Khan, cuya fundación premia todos los años algún proyecto que tenga que ver con la arquitectura islámica. El exterior del centro, frío y neutral, aunque no falto de misterio y enigma, al igual que ocurre en la Alhambra, contrasta con la delicadeza del interior. Éste, según la crítica de *The Observer*: «Constantemente nos recuerda al palacio de la Alhambra — en los techos al Patio de los Leones, en el alicatado del oratorio al jardín de los Mirtos [Patio de los Arrayanes], en los estrechos canales y los sonidos del agua tintineante, otra vez al Patio de los Leones...»<sup>4</sup>. He aquí, pues, un ejemplo alhambresco contemporáneo que, desde el contexto de la arquitectura postmodernista de los años ochenta, confronta a su vecino, el histórico Museo de Victoria & Albert, que situado justo al otro

---

<sup>3</sup> El director artístico de *One Arabian Night* (título original de *Sumuru*) fue Kurt Richert y Erno Metzner; otra película inolvidable con platós neonazaries es la de *Blood and Sand* (1922), una dramática historia de amor de un torero (Rodolfo Valentino) que se desarrolla en el interior del Alcázar de Sevilla. Esta película realizada para la Paramount, fue dirigida por Fred Niblo, y está basada en una novela de Vicente Blasco Ibáñez. Para los revivals de platós en general, cfr.: Juan Antonio Ramírez, *La arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro*, Madrid, Herman Blume, 1985.

<sup>4</sup> Cfr. Stephen Gardiner, «Alhambra Echoes», *The Observer*, Art Review, Londres, 20 de noviembre, 1983.

lado de la calle, ayudó, en su tiempo, a difundir el estilo de la Alhambra por toda Gran Bretaña.

De la misma manera, el aspecto «progresista» del revival nazarí también deja sentir sus ecos en esta centuria. Las teorías abstraccionistas que Jones propuso para la producción de las artes decorativas, fue algo que, 80 años más tarde, empezaron a ensayar los vanguardistas de las Bellas Artes. En este sentido, las artes industriales, en tanto que vieron su origen en el XIX, no estuvieron vinculadas a la tradición, por lo que careciendo de principios artísticos-académicos pudieron ensayarse con experiencias más revolucionarias. Las Bellas Artes, por el contrario, sujetas a la tradición, tardaron mucho más en apreciar y aplicar estos nuevos principios.

Además, el inicio del ornamento abstracto coincidió con los primeros estudios psicológicos que se hicieron de la forma y el color. Una vez suprimido el tema narrativo (es decir, la figuración), el ornamentista debía fijar unas normas basadas en la pura estética perceptiva. En el último tercio del XIX un seguidor de Jones, Christopher Dresser, observó la superioridad de las artes ornamentales con respecto a las Bellas Artes, en tanto que las primeras, por su naturaleza abstracta, eran capaces de expresar a través de la forma y el color, los sentimientos del espíritu (hoy diríamos psiquis) del hombre: «La ornamentación», según Dresser, «es, en el más alto sentido, un arte noble; no hay arte más noble, ni más digno; puede alegrar a los compungidos; puede calmar a los inquietos; puede intensificar la alegría de aquellos que se divierten; puede inculcar la doctrina de la verdad; puede refinar, elevar, purificar y dirigirnos hacia adelante, y hacia arriba, hacia el cielo y hacia Dios. Es un arte noble, en tanto que encarna y expresa los sentimientos del espíritu del hombre...»<sup>5</sup>. Lo más importante para el ornamentista, dice Dresser, es el estudio *científico* del arte, es decir: «La indagación metafísica de la causa-efecto con respecto a las ideas decorativas es esencial para el verdadero decorador. Éste debe preguntarse constantemente qué efecto tendrán en la mente tales o cuales formas (si tienen un efecto tranquilizador, jovial, melancólico, étereo, vistoso, denso...). Para conseguir este objetivo, el decorador debe separar los distintos elementos de la composición ornamental y considerarlos aparte... para luego combinarlos de varias maneras y proporciones y reflexionar sobre los efectos que cada una de las

<sup>5</sup> C. Dresser, *Principles of Decorative Design*, Londres, 1873, pág. 15.

distintas combinaciones produce en su mente y, así, descubrirá las posibilidades de actuar sobre los sentidos, provocando aquellos efectos que quisiera provocar»<sup>6</sup>.

Walter Crane (1814-1915), otro de los grandes teóricos del ornamento, continúa la tendencia geométrico-abstracta de Jones en su *Line and Form* (1900). Crane llegó a dirigir The Royal College of Art, nombre con el que se conoce hasta hoy en día la antigua The School of Design, por lo que sus tendencias antifigurativas no resultan sorprendentes si bien su ideología, respecto a la producción artística, estaba más cerca de los talleres manuales de Morris que de la reproducción mecánica propuesta por el grupo de Jones. La influencia de Crane en pintores contemporáneos tales como Paul Klee y Wasily Kandinsky ha sido comentada en la exposición celebrada en The Royal College of Art (Londres) sobre *Prince Albert his Life and Work* (1983)<sup>7</sup>. Ciertamente, las experiencias de estos y otros vanguardistas tuvieron un antecedente remoto, les fuera directamente conocido o no, en las teorías geométrico-abstractas del ornamento. Lo que en el siglo XIX se había estado discutiendo en Gran Bretaña en relación a las artes decorativas, tuvo su correspondencia en el XX, y ya con el carácter internacional propio de nuestra centuria, en la pintura.

Maurice Denis (1870-1943), por ejemplo, define la pintura como un ornamento, tal y como, pocos años antes, lo había entendido Dresser. Para este pintor nabis, la elección del tema a pintar carecía de importancia: «Intento llegar a las mentes», escribía Denis, «y provocar las emociones sólo a base de superficies de colores, de las distintas tonalidades y de la armonía de las líneas». «Hay que tener presente que un cuadro —antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie plana recubierta de colores asociados según un modelo determinado». Denis, además, sintió el mismo rechazo hacia la imitación del mundo natural que Jones y el círculo departamental a cargo de Cole. Sus palabras: «Triunfo Universal de la imaginación de los estetas sobre los esfuerzos de la burda imitación, triunfo de la creación de lo bello sobre la mentira naturalista», recuerdan a las palabras de Garrard y Redgrave cuando distinguían entre las Bellas Artes imitativas y las imaginativas o decorativas<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Cfr. H. Hobhouse, *Prince Albert his Life and Work*, Londres, 1983.

<sup>8</sup> Para los escritos de Maurice Denis, cfr. respectivamente: *Theories 1890-1910*, París, 1912 (citado en J. Beckett, «The Abstract Interior», *Towards a*

Un año después de que Denis manifestase sus ideas sobre el nuevo concepto de la pintura, Oscar Wilde, uno de los estetas más representativos de su época y próximo al pensamiento de Roger Fry, el fundador del Grupo Omega (Londres, 1913), describía el arte decorativo como «el único arte visible que nos produce un determinado estado de ánimo. El color puro», nos dice Wilde, «puede comunicarse con nuestro espíritu de miles maneras al no estar determinado ni por el significado ni por la conexión de la forma. La armonía que reside en la delicada proporción de líneas y masas viene a reflejarse en nuestra mente... El arte decorativo, al rechazar deliberadamente la Naturaleza como ideal de Belleza, así como el método imitativo del pintor ordinario, no sólo prepara el espíritu para la recepción de un verdadero arte imaginativo, sino que desarrolla en sí ese sentido de forma que es la base del propósito creativo»<sup>9</sup>. Vista la libertad con la que actúa el genio en las artes decorativas es lógico que fuera en éstas en donde mejor se desarrollase el Modernismo, la tendencia artística imperante entonces en toda Europa. Éste, no cabe duda, contribuyó a abrir el camino hacia la abstracción en pintura. El propio Kandinsky empezó a formarse como artista en Munich bajo las influencias de un *Jugendstil* cuyas formas estuvieron especialmente empapadas de influencias orientales y entre ellas islámicas. El interés que suscitó el arte de los musulmanes explica, por una parte, el viaje de Kandinsky, Klee y otros artistas al norte de África, y por otra, la monumental exposición que sobre aquél se celebró en Munich a primeros de siglo y cuya resonancia fue internacional<sup>10</sup>. Según Peter Weiss, Kandinsky basó sus teorías abstractas, expuestas en *De lo espiritual en el arte* (1911), en su experiencia adquirida a través de las artes decorativas, campo en el que colaboró activamente junto a Gabriela Münter en la primera década del XX, con quien decoró

---

*New Art*, Tate Gallery, Londres, 1981, pág. 94; *Definición del neotradicionalismo*, 1890, citado en A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia*, Madrid, 1979, págs. 24 y 28.

<sup>9</sup> O. Wilde, *El crítico como artista*, Buenos Aires, 1946 (la cita está tomada de la versión inglesa en J. Beckett, *op. cit.*, pág. 95).

<sup>10</sup> Roger Fry hizo una reseña de esta exposición en *The Burlington Magazine*, XVII, agosto, 1910, págs. 283-290, y XVIII, septiembre 1910, págs. 327-333. Fry también escribió una reseña de la exposición en *The Morning Post*, 29 de julio, 1910, pág. 9. Está publicada ahora en castellano en R. Fry, *Visión y Diseño*, Barcelona, Paidós, 1988, págs. 109 y ss.

interiores, diseño textiles, muebles, y otros artículos que presentó a varias exposiciones, incluidas las de los Salones de Otoño en 1905 y 1906<sup>11</sup>. De hecho, Kandinsky reconoce en su obra que la idea que defiende que el arte está por encima de la naturaleza no es nueva y, precisamente, como prueba de ello cita una frase de Wilde publicada en *De Profundis*: «El arte empieza donde termina la naturaleza»<sup>12</sup>. Por tanto, admite el valor comunicativo que Dresser y Wilde confirieron al ornamento al considerar, al igual que ellos, que el dibujo de una tela estampada puede ser «alegre», «triste», «serio», «vivo», etc.; y, es más, así como Jones advirtió semejanzas musicales en sus composiciones, Kandinsky señala que aquellos adjetivos son «los mismos que suelen utilizar los músicos (*allegro*, *serioso*, *grave*, *vivace*, etc.) para determinar la interpretación de una pieza».

Las reflexiones que Jones realizó sobre la abstracción, a propósito de las artes decorativas, parecen coincidir, en algunos aspectos, con las del propio Kandinsky. De hecho, puede establecerse entre ambos artistas una conexión teórica ya que *The Grammar* fue utilizada como base del estudio ornamental de Riegl, de quién derivaron las teorías de Worringer, el pensador de fin de siglo que más flagrantemente defendió la tendencia abstracta de los pueblos orientales frente a la orgánica *empföhlung* propia de la cultura clásica. En *Abstracción y Naturaleza* (1908), fuente de inspiración para *De lo Espiritual en el Arte* de Kandinsky, Worringer, al igual que Jones en su *Grammar*, defiende el abstraccionismo frente a la figuración<sup>13</sup>.

Asimismo, entre *Punto y línea sobre el Plano* (1923), que como el propio Kandinsky señala pretende elaborar una gramática de la forma que nos permita leer la pintura sin necesidad de la figuración, y *The Grammar of Ornament* se esconde la misma intención. Para uno y otro artista, las leyes que rigen el ornamento (o el arte) se encuentran en la naturaleza. Luego, ni uno ni otro desprecian el mundo natural, sino que abstrayeron de él los principios sobre los que se sustenta y los aplicaron al arte. «La diferencia entre arte y naturaleza», nos dice Kandinsky, «no

<sup>11</sup> P. Weiss, *Kandinsky in Munich*, Princenton, 1979.

<sup>12</sup> W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, versión castellana de Genoveva Dieterich, Barcelona, Barral, 1986, pág. 110 (nota 60, pág. 109).

<sup>13</sup> Sobre Worringer en relación al modernismo y Kandinsky, cfr.: Tonia Raquejo, «Worringer el mensajero de Fin de Siglo y los inicios de la Abstracción», comunicación leída en el congreso de *Literatura en las Artes*, Vitoria, mayo, 1989.

reside en sus leyes fundamentales sino en el material sometido a estas leyes»<sup>14</sup>. De la misma manera vimos que, a la hora de crear un estilo de ornamentación nuevo, Jones insistía en la necesidad de inspirarse en las leyes que rigen la naturaleza, pero sin imitarla. De ahí que ambos pongan ejemplos sacados de aquélla para explicar el valor compositivo de las líneas en sus respectivos tratados.

También para Kandinsky el primer paso hacia el ornamento abstracto reside en la tendencia geométrica: «Quizá se desarrolle al final de los albores de nuestro tiempo una nueva ornamentación que seguramente no se basará en las formas geométricas. Hoy, sin embargo», sigue diciendo Kandinsky, «en la fase a la que hemos llegado, intentar crear por la fuerza esta ornamentación sería como intentar abrir el capullo aún cerrado de una flor»<sup>15</sup>. Igualmente, Kandinsky fue consciente del poder de la repetición del elemento simple de la que habló Jones y Wyatt a propósito de las artes decorativas y diseños textiles. Para ellos, recordemos, esta repetición engrandecía las proporciones creando, por tanto, espacios o superficies sublimes. Para Kandinsky, «la repetición es un medio poderoso para incrementar la conmoción interior y, simultáneamente, un medio de obtener el ritmo primitivo»<sup>16</sup>. Algo que, por otra parte, no pasó desapercibido para Jones, quien, en su *Grammar*, destaca la armonía con la que están trazados los patrones decorativos de las tribus salvajes. Según este teórico, las obras de los salvajes nada tienen que envidiar a los diseños elaborados en las civilizaciones culturalmente «avanzadas». La belleza de sus formas, insiste Jones, responde al instinto natural con el que están trazadas: en ellas se palpita el ritmo vital. Pero, por si fuera poco, Jones compara, además, el estado de las civilizaciones primitivas con la edad infantil del hombre y como heredero que fue del romanticismo (como lo fue en ciertos aspectos el mismo Kandinsky) defiende la vuelta a lo natural y salvaje pues, según él, sólo volviéndonos niños y convirtiéndonos en salvajes, es decir, sólo rechazando lo artificialmente adquirido en la sociedad civilizada, podremos desarrollar nuestros instintos naturales<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> W. Kandinsky, *Punto y Línea...*, versión castellana de Roberto Charren, Barcelona, Barral, 1986, pág. 115-116.

<sup>15</sup> W. Kandinsky, *De lo Espiritual...*, pág. 101.

<sup>16</sup> W. Kandinsky, *Punto y Línea...*, págs. 36-37.

<sup>17</sup> O. Jones, «Ornament of Savage Tribes», *The Grammar of Ornament*, cap. I.



Pero quizá, las coincidencias más evidentes entre estos dos pensadores de la abstracción se den en los colores. Para ambos, las tres figuras primarias se corresponden con los tres colores primarios matéricos. De éstos, establecen unas leyes dinámicas del color en función de los movimientos que producen en el ojo. Jones señaló que el azul, al producir un movimiento recesivo, se debía aplicar en las partes cóncavas del relieve de las yeserías de la Alhambra; por el contrario, el amarillo, al avanzar, se aplicaría en las convexas, mientras que el rojo, por tener propiedades dinámicas neutras, se usaría en los costados de los relieves (ley 21). Precisamente partiendo de las cualidades centrípetas del azul y centrífugas del amarillo, Kandinsky elabora las cuatro antítesis que dan lugar a su teoría cromática en *De lo espiritual en el arte* (lám. 10), aunque, por supuesto les confiere unas características extrafísicas que Jones no menciona, *pero q. (son)*

Las consecuencias de este principio cromático convenientemente aplicado pueden dar resultados ópticos interesantes, como muy bien supo explotar algo más tarde Victor Vasarely. En su *Gestalt Blue* (1964), por ejemplo, juega con las cualidades ópticas mencionadas y, a través de la repetición de simples formas geométricas (en este caso un cuadrado), produce la ilusión de profundidad dando volumen a la figura. Curiosamente, si descontextualizamos al ornamento decimonónico del objeto que decora, y lo proyectamos sobre un lienzo, el conjunto adquiere un cierto parecido con las obras del *Kinetic Art*. Tal es la apariencia de los diseños geométricos cuyas formas recuerdan a los alicatados nazaríes, que David R. Hay, una de las figuras más interesantes en materia de ornamentación del siglo XIX, introduce en su *Original Geometrical Diaper* (1844), un manual que siguieron los alumnos de The School of Design (fig. 81).

Parece evidente, pues, concluir afirmando que las nuevas teorías decorativas del XIX surgidas al amparo del abstraccionismo e inspiradas por un tipo de ornamento como fue el de los pueblos islámicos, abrieron el camino a las experiencias pictóricas no figurativas de esta centuria. Quizá la figura del XX que mejor represente las conexiones entre las artes decorativas y la pintura abstracta, sea Bart Van der Leek (1876-1958), pintor y decorador holandés interesado, al igual que Jones, en la introducción del color en la arquitectura de interiores. En 1914, y coincidiendo con el viaje que Klee, Macke y Moillet realizaron a Túnez, Van der Leek visitó España y el norte de África. De su viaje, trajo una serie de apuntes sobre los que trabajó intensa-

mente a su regreso. A raíz de ellos, su estilo pictórico se consolidó en una peculiar abstracción por la cual hoy es conocido. A su regreso a Laren, y durante los años de 1915 a 1917, Mondrian y Van der Leek se influyeron mutuamente. Concretamente, el estilo abstracto de Van der Leek tiene que ver con las teorías de la adición y sustracción elaboradas por Mondrian hacia 1914. Según éstas, los objetos naturales se van abstrayendo a base de sustraer elementos, un método que Van der Leek utilizó cuando trabajó sobre los apuntes y acuarelas realizadas durante su viaje. El resultado, en algunos casos, es el de una composición abstracta constituida a base de formas geométricas de colores primarios sobre fondo blanco, a las que, si les añadimos mentalmente los elementos que el artista ha restado, nos encontraríamos con el motivo de lacería típico de las baldosas islámicas. Van der Leek no sólo utilizó este tipo de composiciones en cuadros sino que, siguiendo la tradición de The School of Design, también en diseños de alfombras (para la compañía Metz de Amsterdam) y muy probablemente, para decorar su propia colección de baldosas que diseñó en los años treinta junto al pintor Kamerlingh Onnes<sup>18</sup>.

Si hasta aquí hemos hablado del camino hacia la abstracción, debemos mencionar ahora aquel que, también a través de la ornamentación de la Alhambra, regresaba a la figuración. En este caso, M. C. Escher es un claro exponente de los efectos febriles que un palacio encantado, como el legendario granadino, puede tener en la mente de un artista contemporáneo. Durante su estancia en la Alhambra (1936), y partiendo del estudio de las yaserías y los alicatados, Escher, al igual que Jones, aprendió el poder repetitivo de las formas simples, pero fue más allá al explotar sus posibilidades metamórficas. Partiendo de la división regular del plano y del principio por el cual se podía rastrear el curso evolutivo de cada una de las formas ornamentales, Escher

---

<sup>18</sup> Sobre Bart Van der Leek, así como sobre la influencia de la filosofía oriental en el arte abstracto, cfr.: Tonia Raquejo, «Influencias orientales en la iconografía de los pintores abstractos», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid, II, 4, 1989, págs. 391-399.

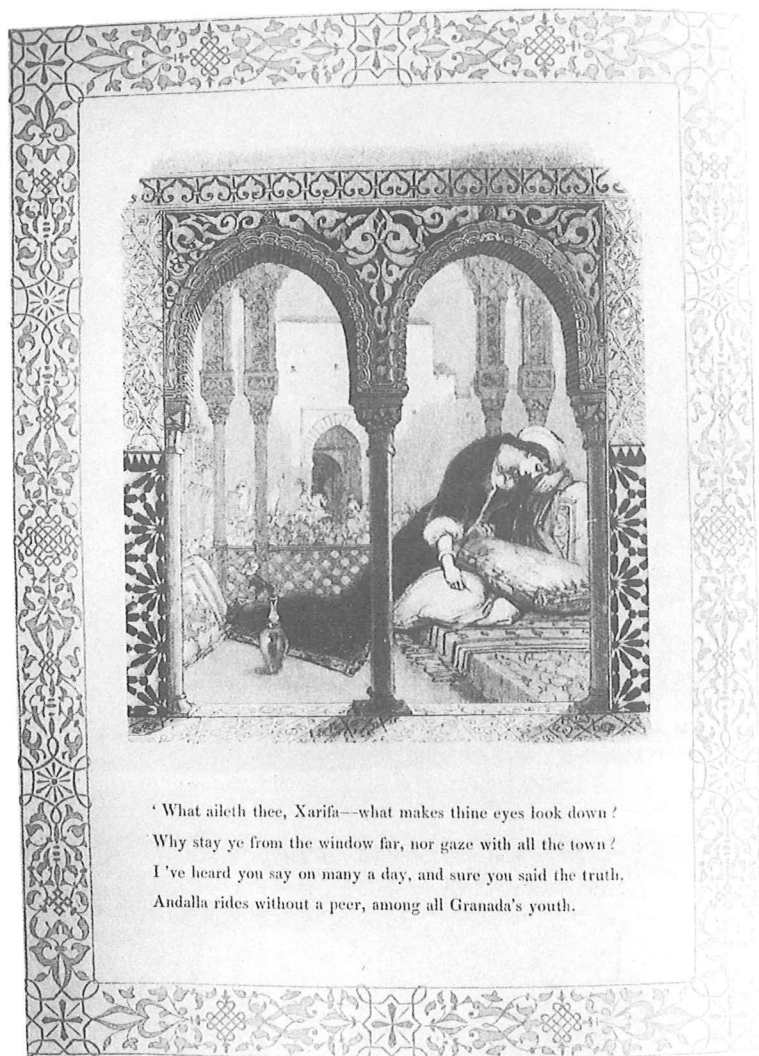
En su cuadro «Mine tryptique» (comp. n.º 4, 1916, en el Museo de Kröller-Müller, Otterlo) basado, precisamente, en los arcos de una entrada principal de Algeria, puede verse un buen ejemplo de abstracción a través del método de sustracción.

observó que la terminación de cualquier línea se convertía en el comienzo de otra que daba lugar a una forma ornamental distinta (por eso, en sus dibujos, donde acaba el pico del pájaro blanco, empieza el ala del pájaro negro, por ejemplo). Esta ambigüedad, que él identifica con la dualidad «interior-exterior» (toda línea para Escher crea un espacio interno a la vez que lo delimita del externo), unida a la producida por la confusión perceptiva entre el fondo y la figura, dio como resultado unas composiciones dominadas por espacios inconmensurables cuya fantasía queda redoblada por la anfibología con la que trata la materia ya que, como muestra en su litografía «Reptiles» (1943), las formas dibujadas se transforman casi inadvertidamente de lo orgánico a lo inorgánico y viceversa, en un ciclo eterno (fig. 82); y es que para representar lo infinito, aquello que no existe, explica Escher, hay que seguir las mismas reglas que el narrador de un cuento de hadas y esconder el elemento de misterio bajo situaciones de aparente normalidad de tal forma que sorprenda desprevenido al confiado observador. Un juego éste que requiere una mente capaz de penetrar la apariencia superficial para resolver el enigma de la adivinanza<sup>19</sup>.

En realidad la obra de Escher no refleja sino la visión de un viajero romántico que fuera del tiempo supo sentir el vértigo mágico de lo infinito, para él materializado en un laberinto de imágenes que, como en la decoración de la Alhambra, se suceden interminablemente.

---

<sup>19</sup> M. C. Escher, «The Impossible», *Exploring the Infinite*, New York, Harry N. Abrams, 1989, pág. 136.



'What aileth thee, Xarifa—what makes thine eyes look down?  
Why stay ye from the window far, nor gaze with all the town?  
I've heard you say on many a day, and sure you said the truth,  
Andalla rides without a peer, among all Granada's youth.

Fig. 1. Owen Jones y Henry Warren «Xarifa», en *Ancient Spanish Ballads*, Londres, edición de John Murray, 1842. (Colección Michael Darby.)

Fig. 2. Yasería nazari  
del palacio de la Al-  
hambra (Granada).

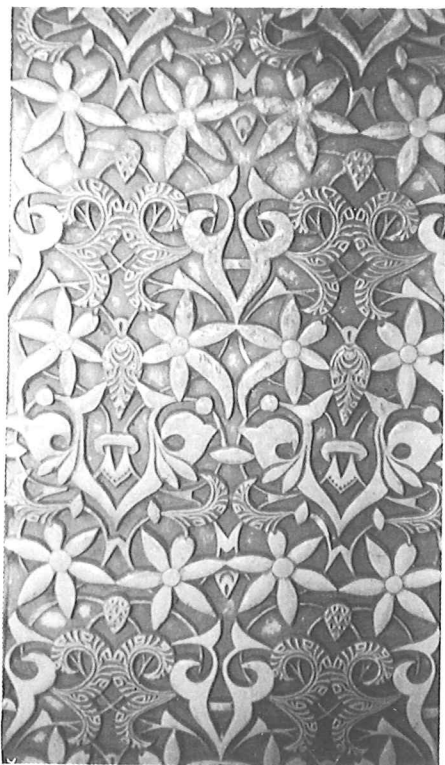
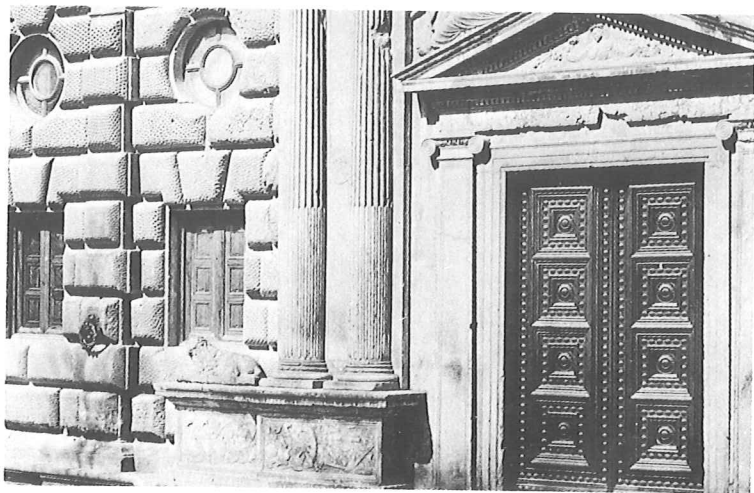


Fig. 3. Detalle de los  
sillares del primer  
piso del Palacio de  
Carlos V, por Pedro  
Machuca (Granada).



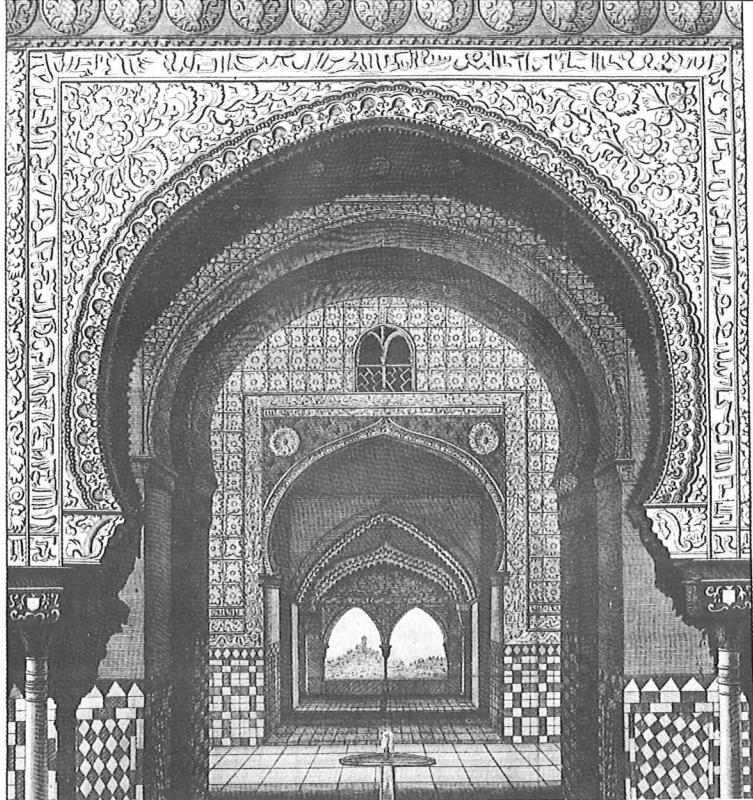


Fig. 4. La Sala de las Dos Hermanas, según Henry Swinburne, en *Travels through Spain*, Londres, 1779. (Biblioteca Nacional.)

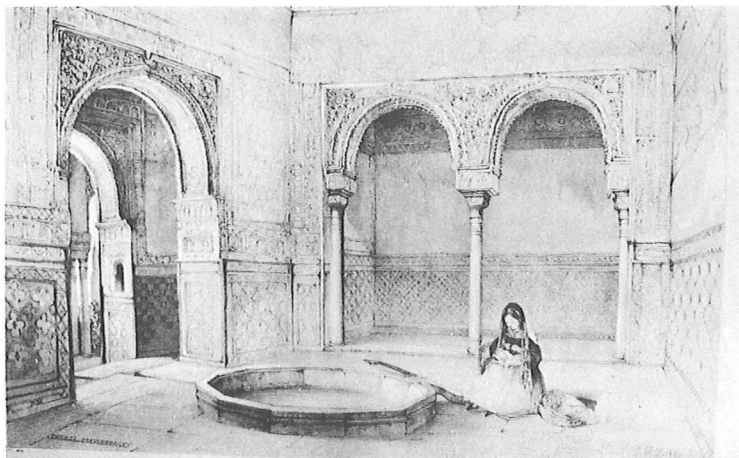


Fig. 5. La Sala de los Abencerrajes, según John Frederick Lewis, en *Sketches and Drawings of the Alhambra*, Londres, 1835. (National Art Library.)

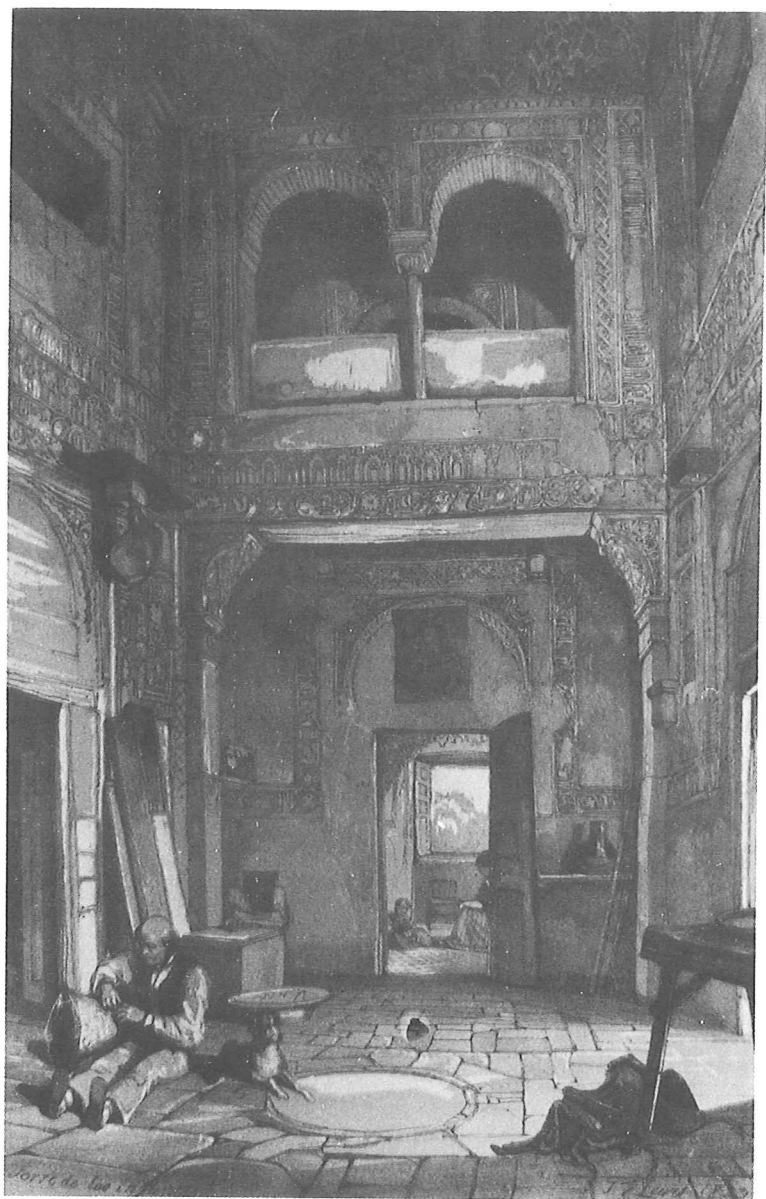


Fig. 6. La Torre de las Infantas, según John F. Lewis, en *Sketches... of the Alhambra*, 1835. (National Art Library.)





Fig. 7. Entrada al Salón de los Embajadores, según Richard Ford. (Colección Sir Brinsley Ford.)



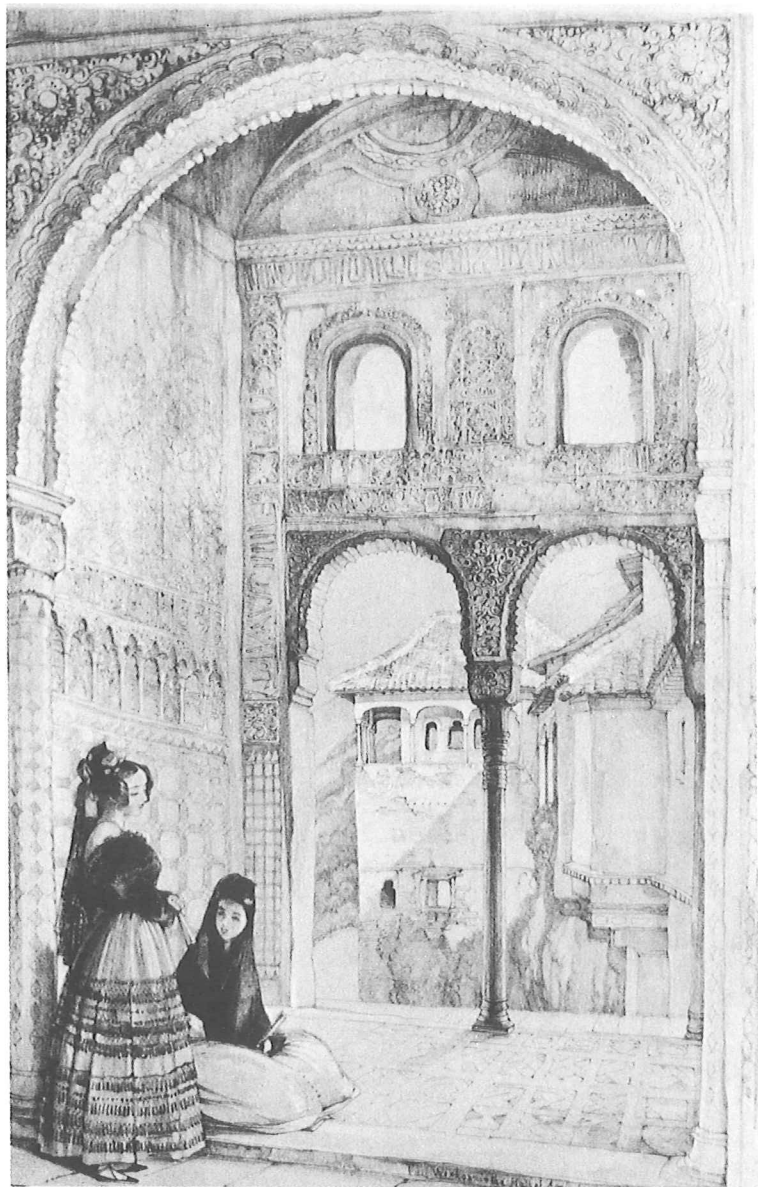


Fig. 8. El Salón de los Embajadores, según John F. Lewis, en *Sketches... of the Alhambra*, 1835. (National Art Library.)

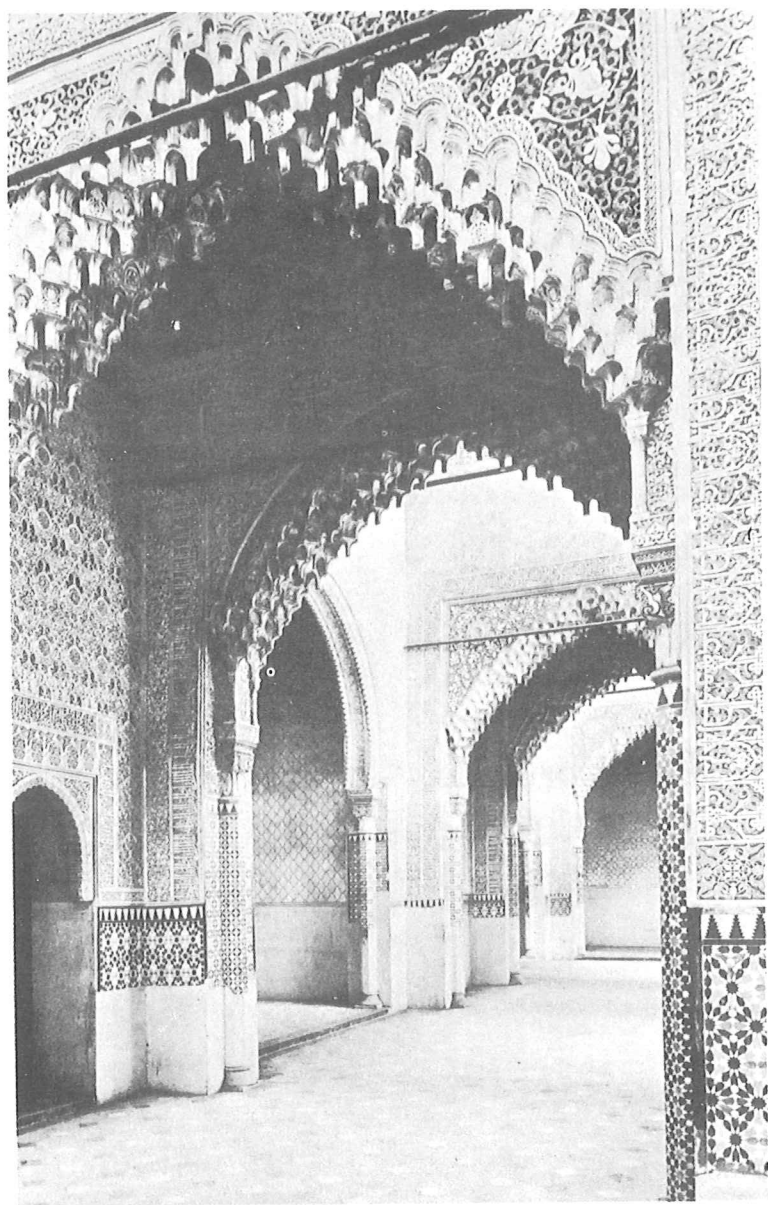


Fig. 9. Vista del interior de la Sala de los Reyes de la Alhambra (Granada).

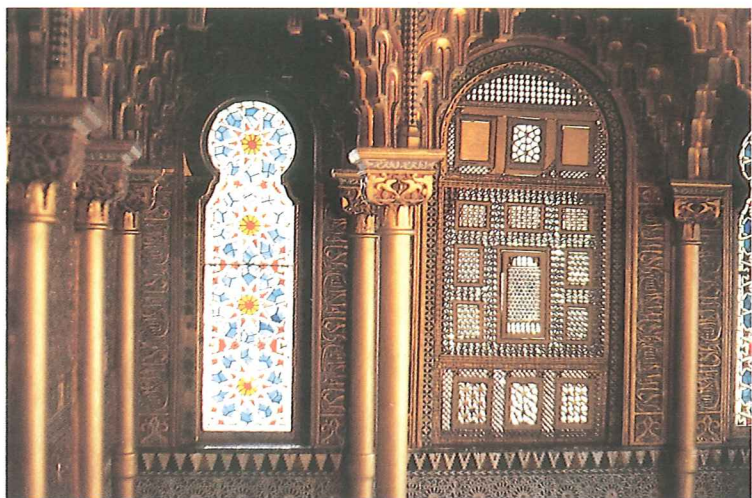


Fig. 10. Detalle de una de las vidrieras de Grove House, Hampton (Middlesex), hacia 1890.

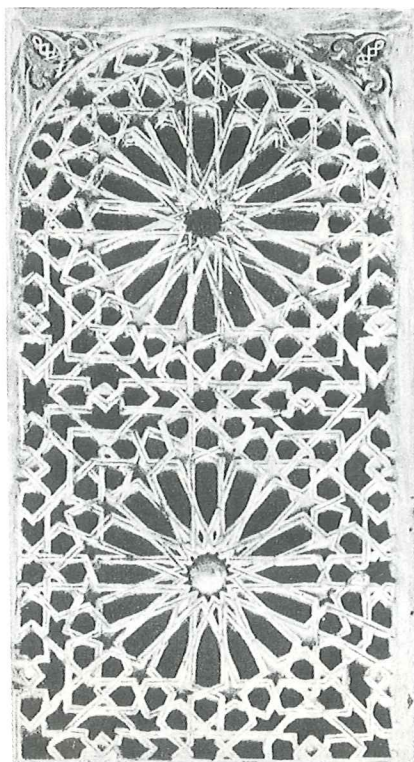


Fig. 11. Celosía nazari.



Fig. 12. Dante Gabriel Rossetti, «La infancia de la Virgen», 1849. Sobre los libros, Rossetti incluye un vaso de cerámica alhambresco adquirido por The School of Design. (Tate Gallery.)

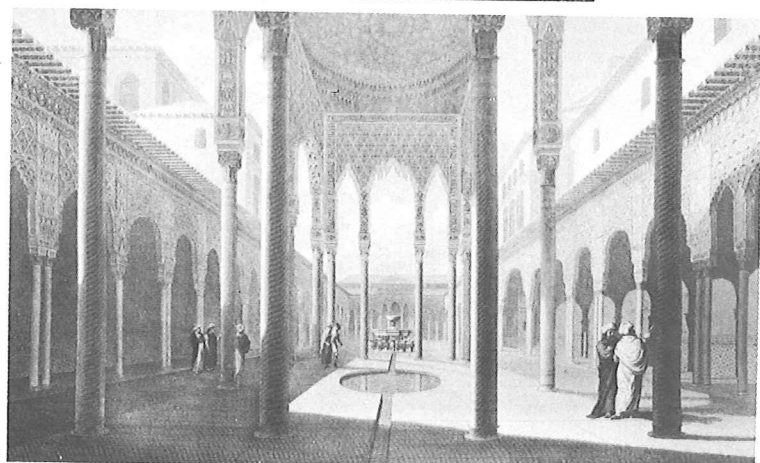


Fig. 13. El Patio de los Leones, según James C. Murphy, en *Arabian Antiquities of Spain*, Londres, 1815. (National Art Library.)

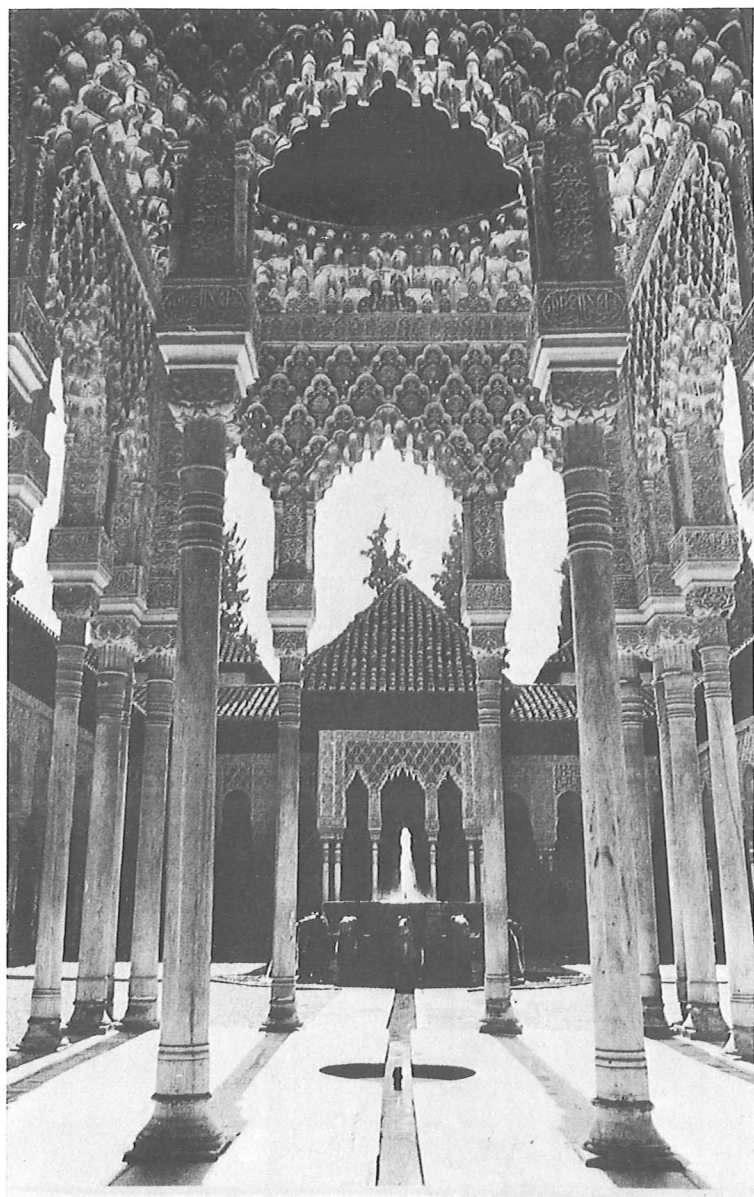


Fig. 14. El Patio de los Leones de la Alhambra (Granada).



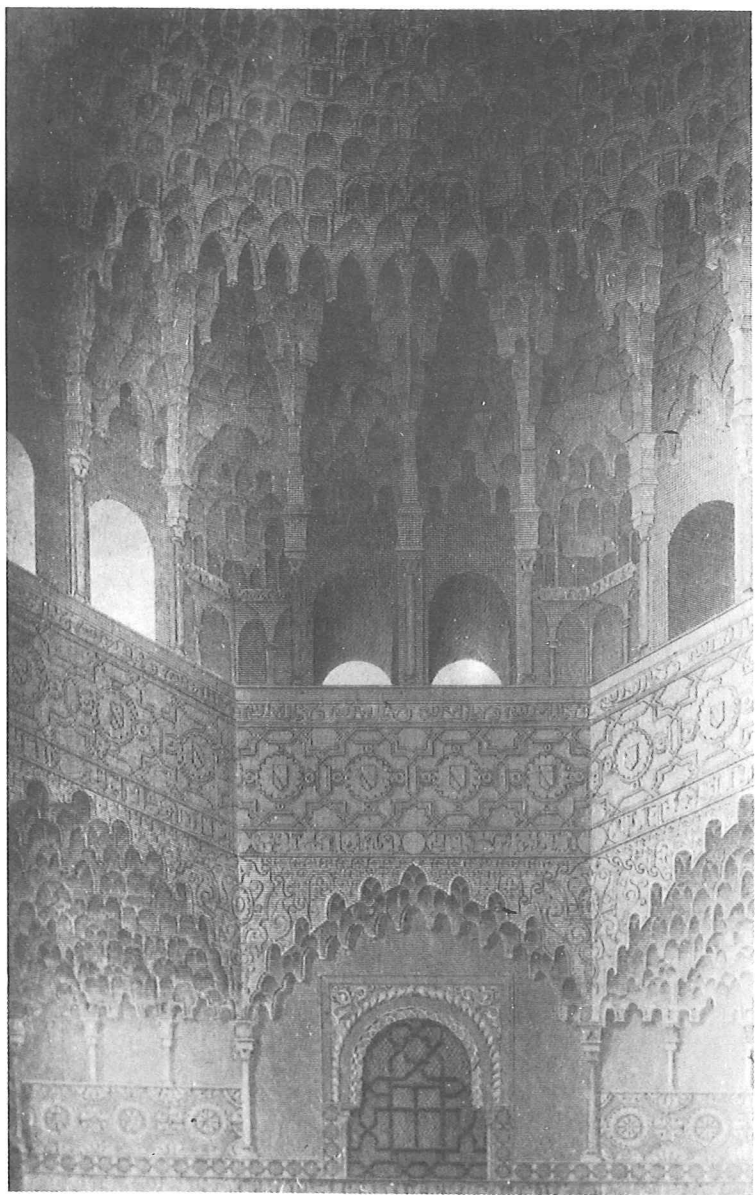


Fig. 15. Detalle del tambor de la cúpula de la Sala de las Dos Hermanas, según James C. Murphy, en *Arabian Antiquities of Spain*, 1815. (National Art Library.)

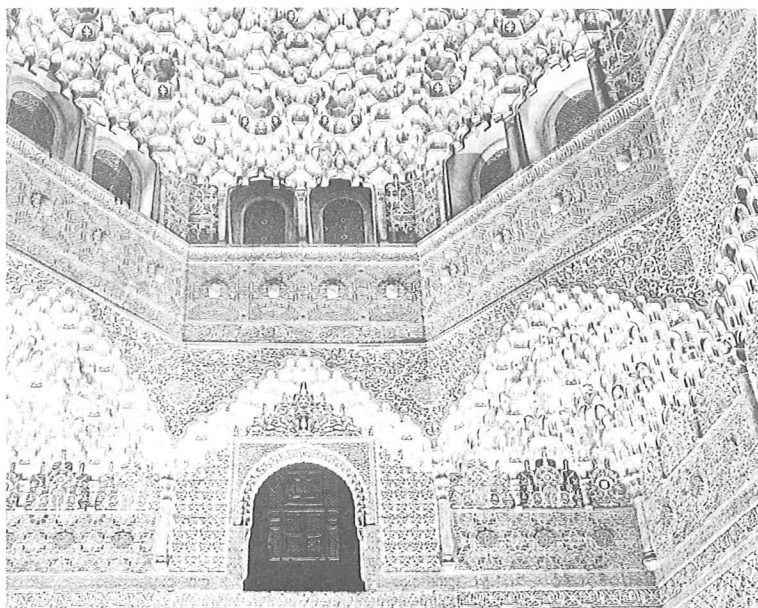


Fig. 16. Detalle del tambor de la cúpula de la Sala de las dos Hermanas de la Alhambra (Granada).

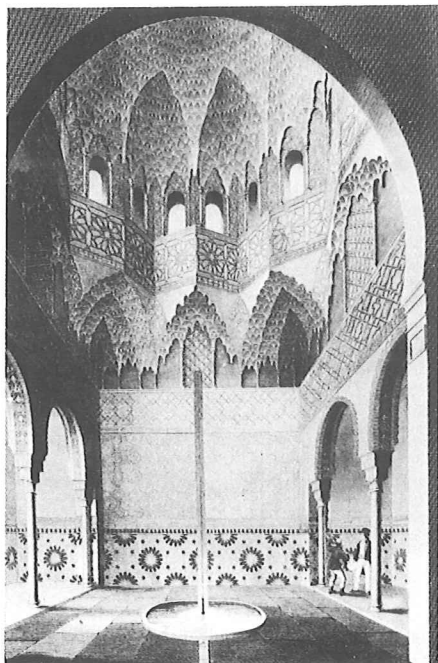


Fig. 17. La Sala de los Abencerrajes, según James C. Murphy, en *Arabian Antiquities of Spain*, 1815. (National Art Library.)

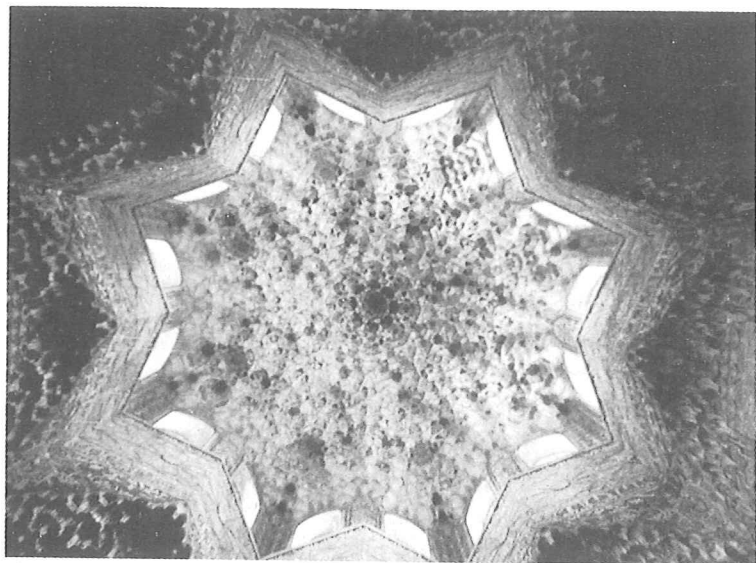


Fig. 18. Cúpula de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra (Granada).

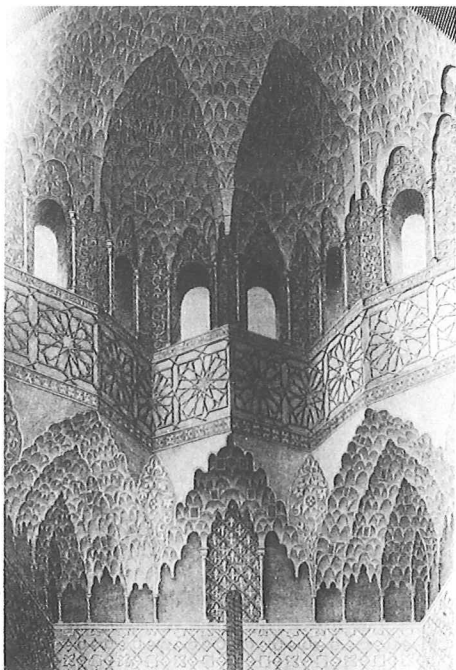


Fig. 19. Detalle de la cúpula de la Sala de los Abencerrajes, según James C. Murphy, en *Arabian Antiquities of Spain*, 1815. (National Art Library.)



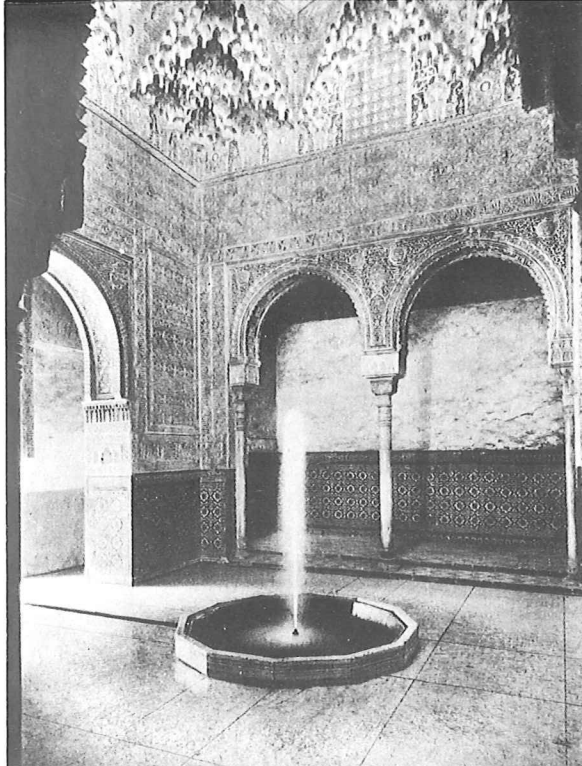


Fig. 20. Vista general de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra (Granada).

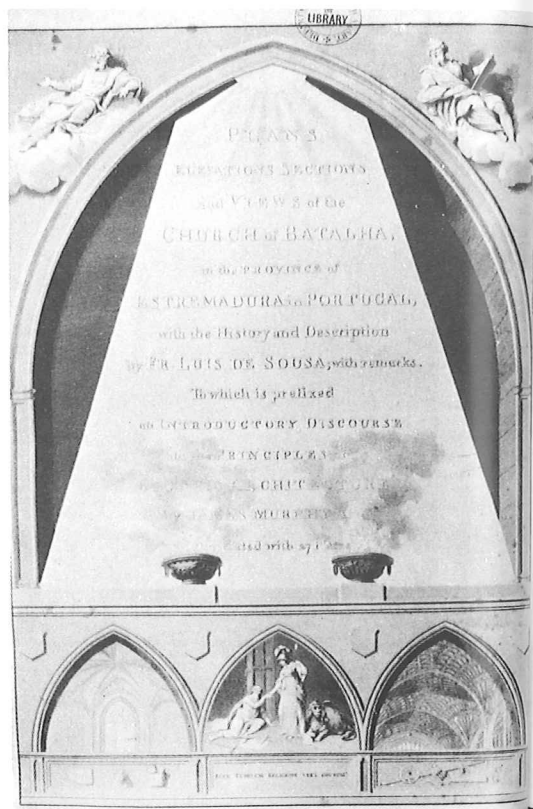


Fig. 21. James C. Murphy, frontispicio de *Batalha*, 1779. (National Art Library.)

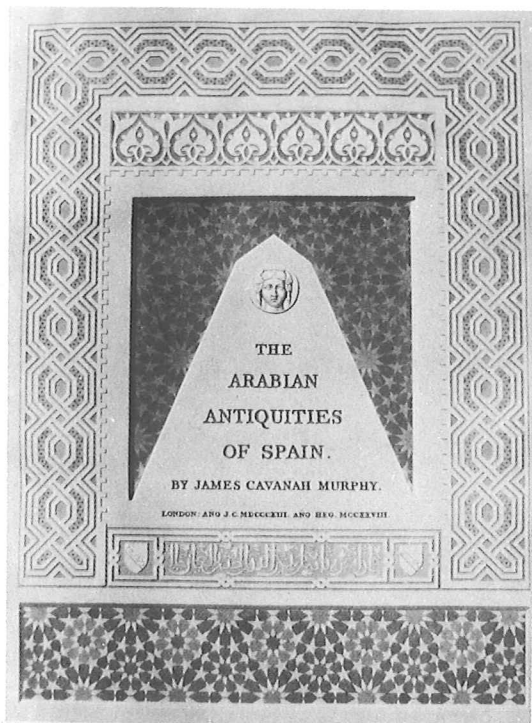
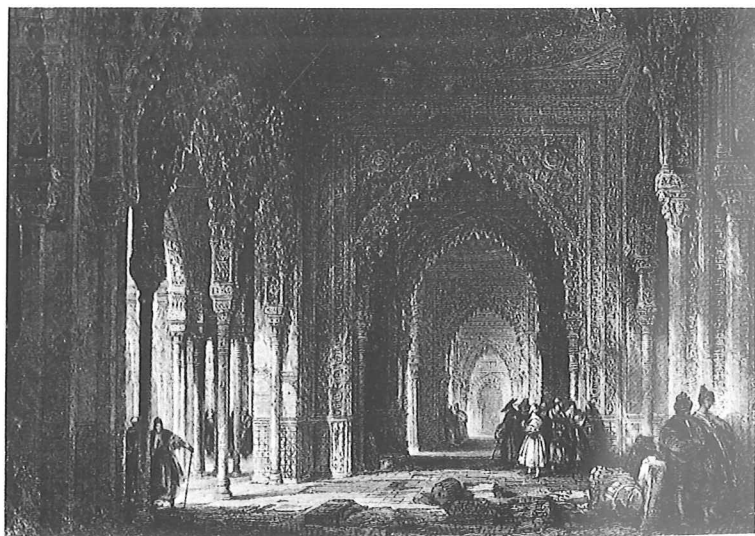


Fig. 22. James C. Murphy, frontispicio de *Arabian Antiquities of Spain*, 1813.

Fig. 23. La Sala de los Reyes, según David Roberts, en Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain*, 1835. (Biblioteca Nacional.)



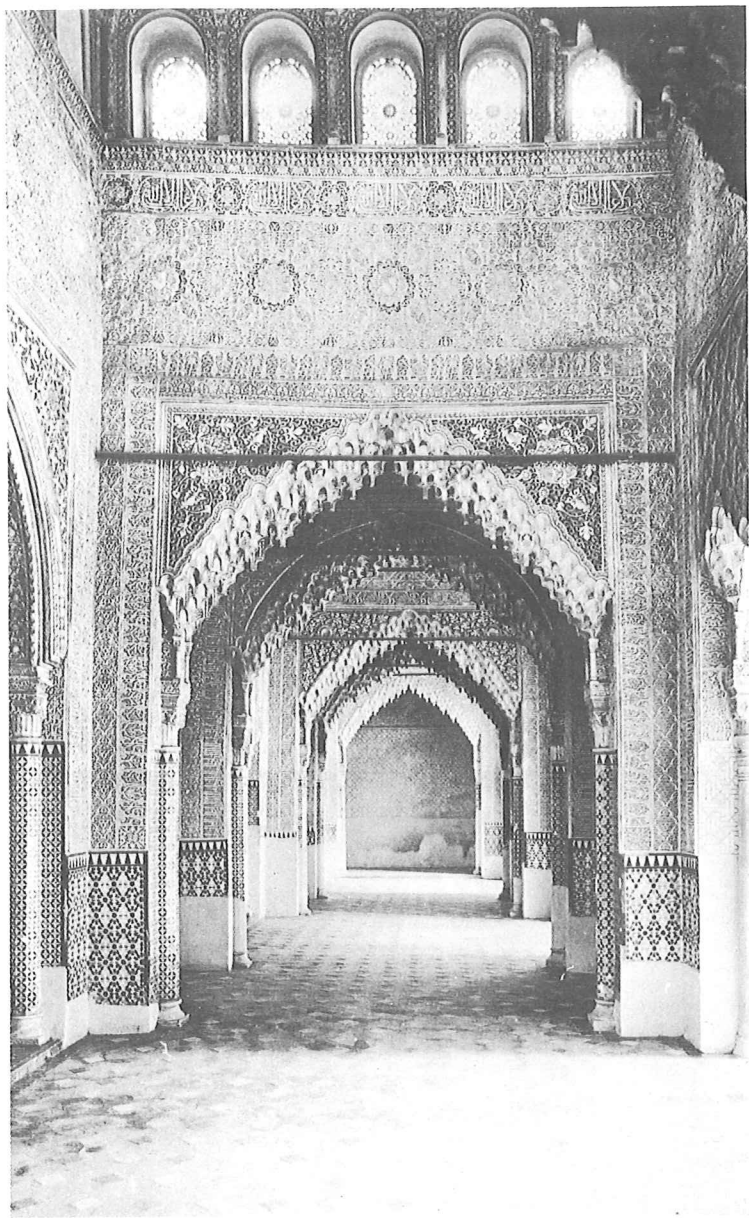


Fig. 24. La Sala de los Reyes de la Alhambra (Granada).

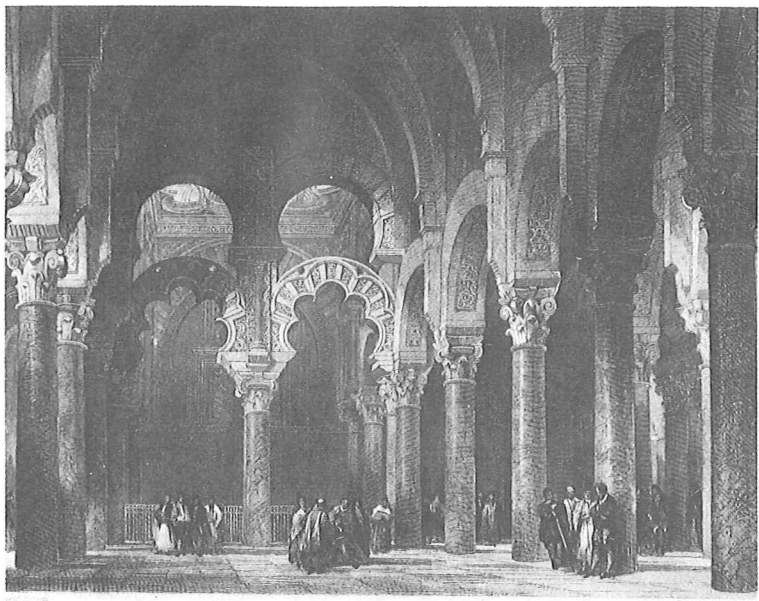


Fig. 25. Interior de la Mezquita de Córdoba, según David Roberts en Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain*, 1835. (Biblioteca Nacional.)



Fig. 26. Interior de la Mezquita de Córdoba.

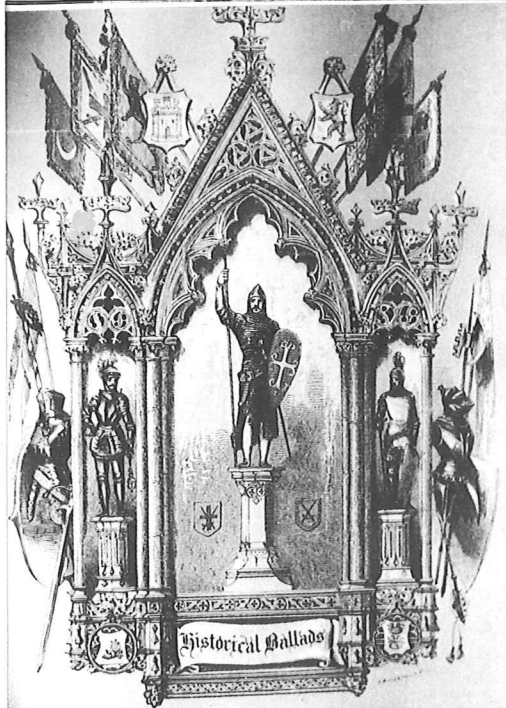
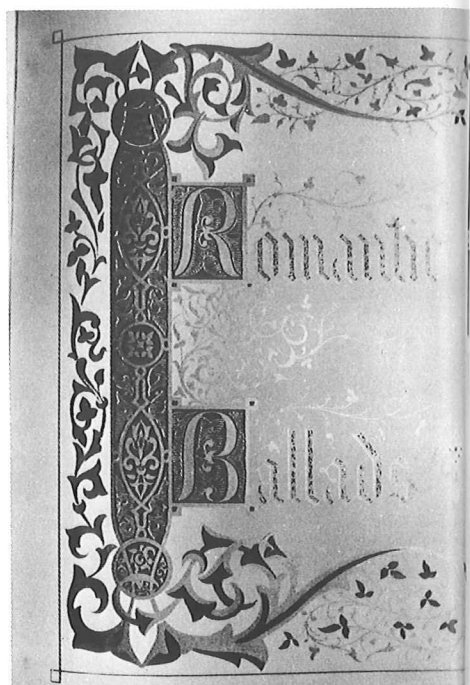


Fig. 27. Owen Jones, «Historical Ballads», en *Ancient Spanish Ballads*, Londres, edición de 1842. (Colección Michael Darby.)



Fig. 28. Owen Jones, *Ancient Spanish Ballads*, frontispicio, edición de 1842. (Colección Michael Darby.)

Fig. 29. Owen Jones, «Romantic Ballads», en *Ancient Spanish Ballads*, Londres, edición de 1842. (Colección Michael Darby.)



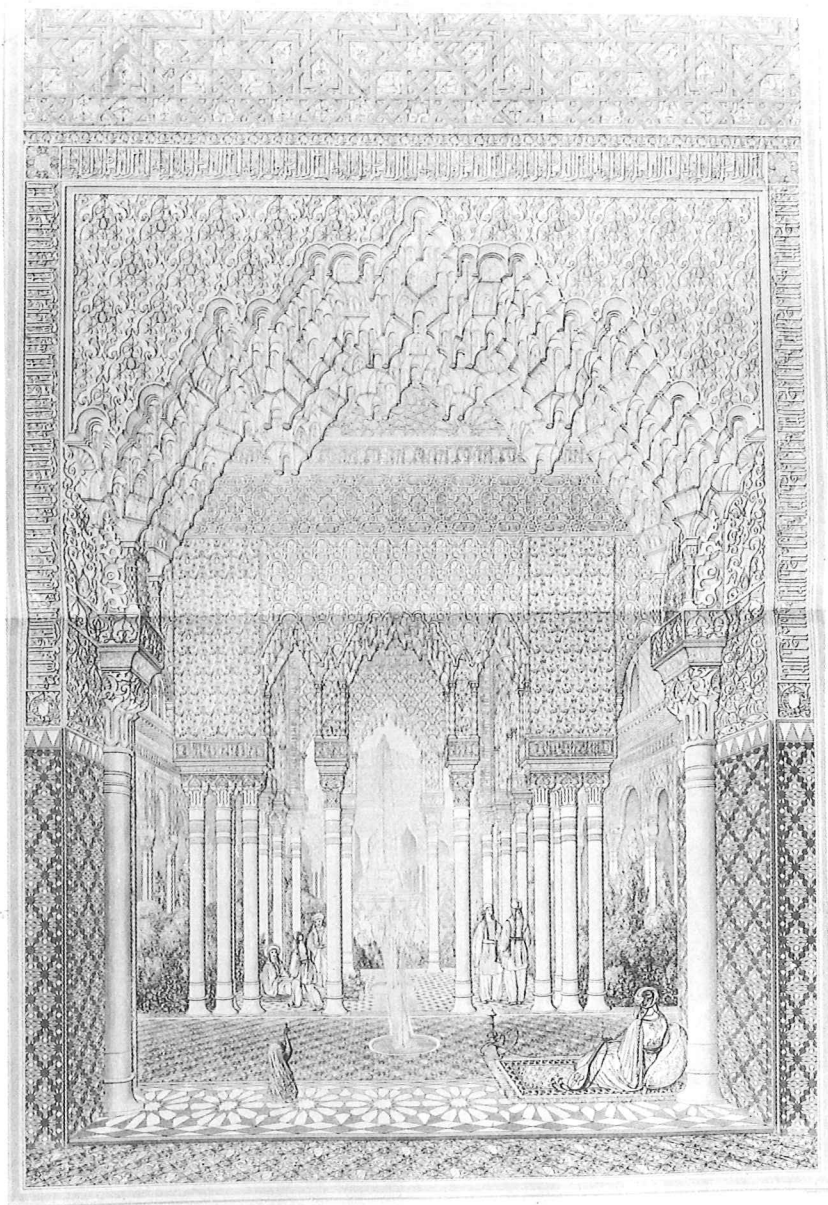


Fig. 30. Entrada principal al Patio de los Leones, según Thomas Talbot Bury, en Owen Jones, *Plans... of the Alhambra*, 1842-1845. (Biblioteca Nacional.)



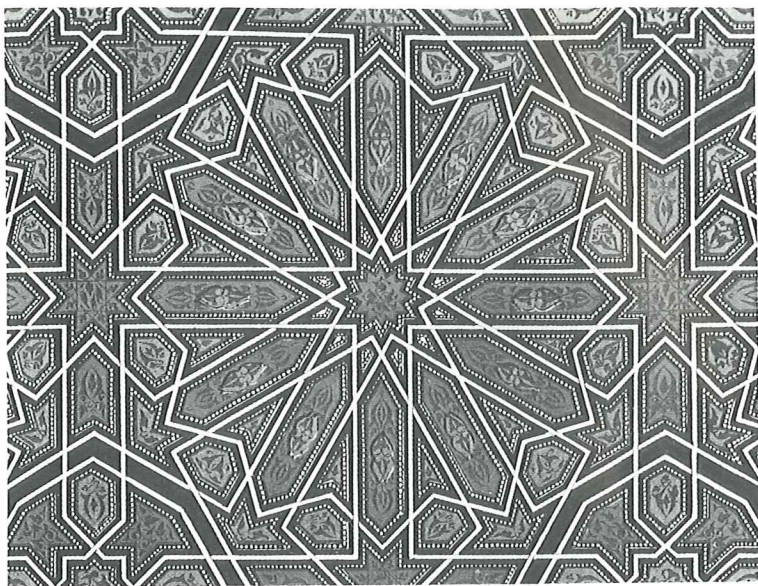


Fig. 31. Motivo típico nazari, según Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres, 1856. (Biblioteca Nacional.)

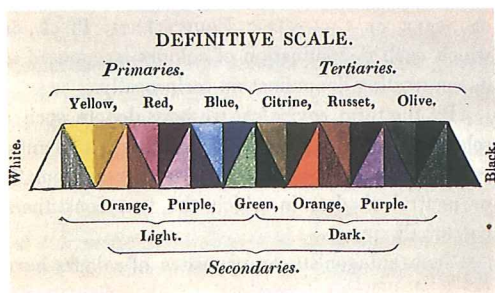
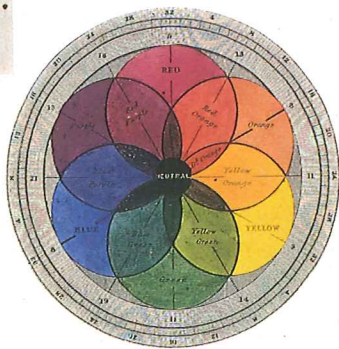
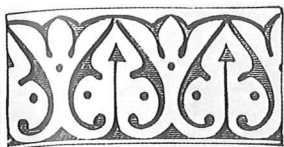
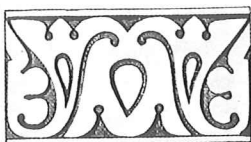


Fig. 32. George Field, *Chromotography or a Treatise on Colours*, 1841. Tabla de colores primarios, secundarios y terciarios y círculo cromático. (Instituto Warburg.)





Arabian.



Arabian.



Arabian.



Greek.



Moresque.

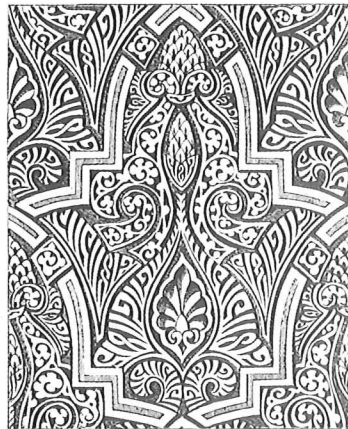
Figs. 33 y 34. Diferencias entre la decoración árabe y la mora, según Owen Jones, en *The Grammar of Ornament*, 1856. (Biblioteca Nacional.)



Arabian.



Moresque.



Moresque.



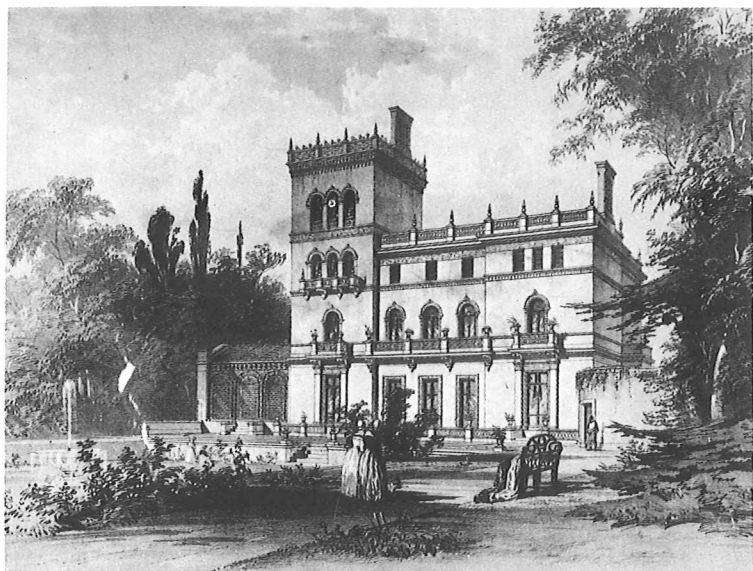


Fig. 35. Owen Jones, exterior de la villa 6 en Kensington Palace Gardens (Londres) según un grabado de la época. (Kensington Library.)

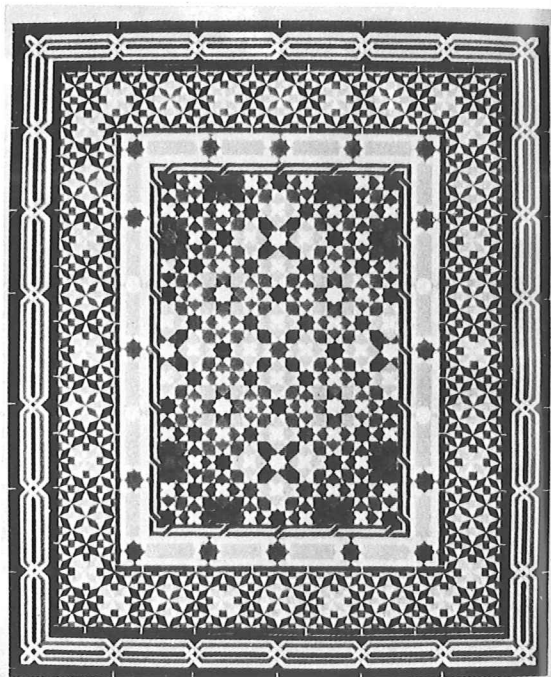


Fig. 36. Owen Jones, *Design for Mosaics and Tessellated Pavements*, 1842. Diseño alhambresco para pavimento. (Museo Ironbridge Gorge Trust.)

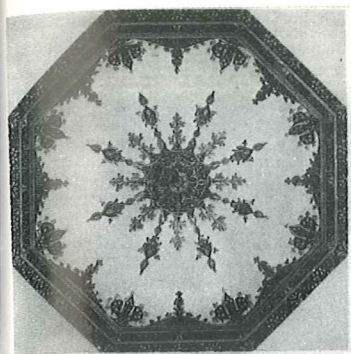


Fig. 37. Owen Jones, diseño para un techo de la villa 6 de Kensington Palace Gardens (Museo Victoria & Albert).

Fig. 38. Owen Jones, *Plans... of the Alhambra*, 1842-1845. Lámina colofón. (Biblioteca Nacional.)

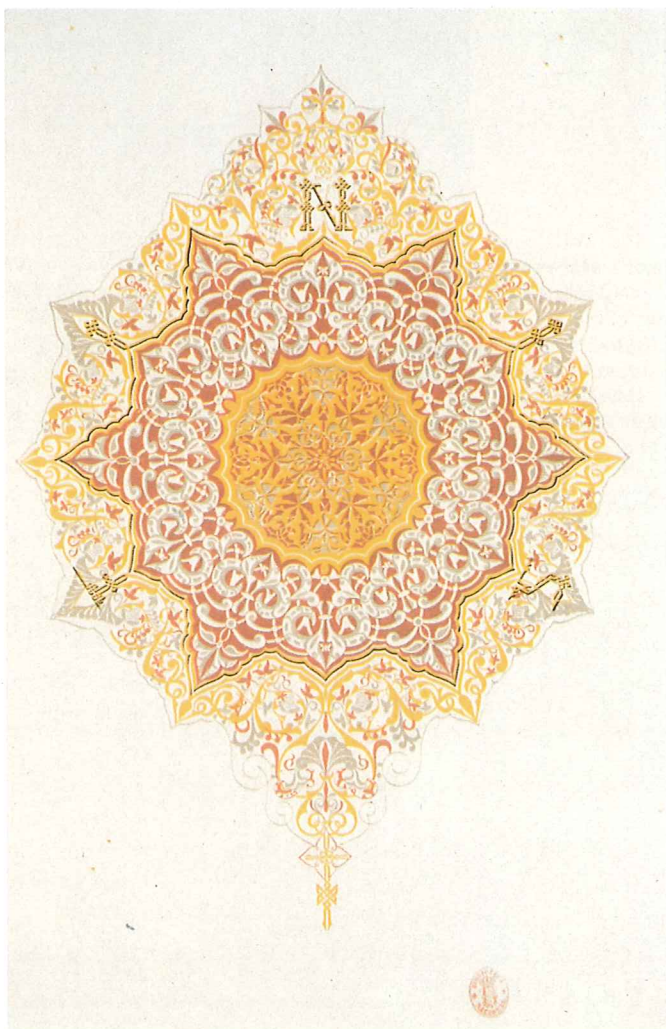


Fig. 39. Owen Jones,  
papel pintado alham-  
bresco. (Museo Vic-  
toria & Albert.)

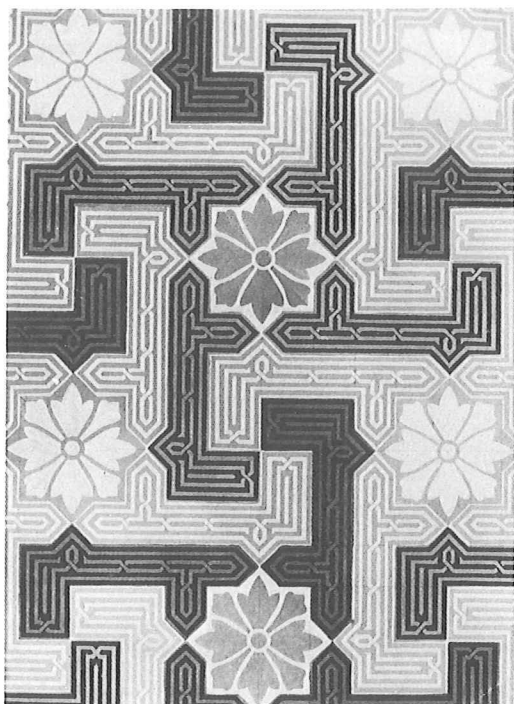


Fig. 40. William  
Simpson, «Proyecto  
de Owen Jones para  
decorar el interior de  
The Crystal Palace»,  
1850, acuarela, tinta y  
lápiz. (Museo Vic-  
toria & Albert.)



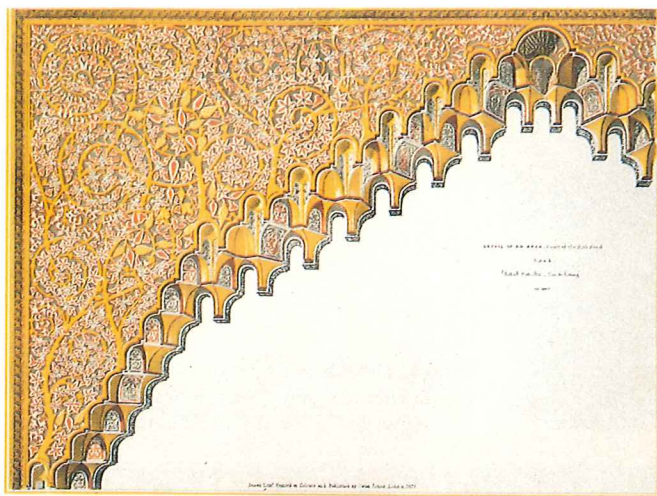


Fig. 41. Detalle de algunas enjutas de la Alhambra, según Owen Jones en *Plans... of the Alhambra*, 1842-1843. (Biblioteca Nacional.)

Fig. 42. Interior del Pabellón Alhambra en el palacio de cristal de Sydenham (Londres), 1853. (Museo Victoria & Albert.)

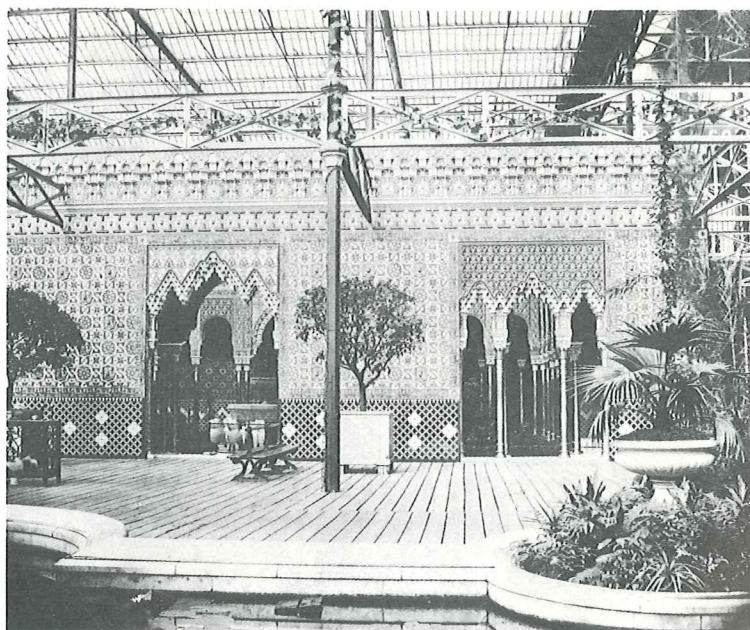






Fig. 43. Compañía Ackroyd (Halifax), papel pintado alhambresco presentado en *The Great International Exhibition* de 1851 y reproducido en *The Art Journal Illustrated Catalogue of 1851*, Londres, 1851. (National Art Library.)

Fig. 44. Detalle de las decoraciones de la mezquita de la Alhambra, según Owen Jones, en *Plans... of the Alhambra*, 1842-1845. (Biblioteca Nacional.)

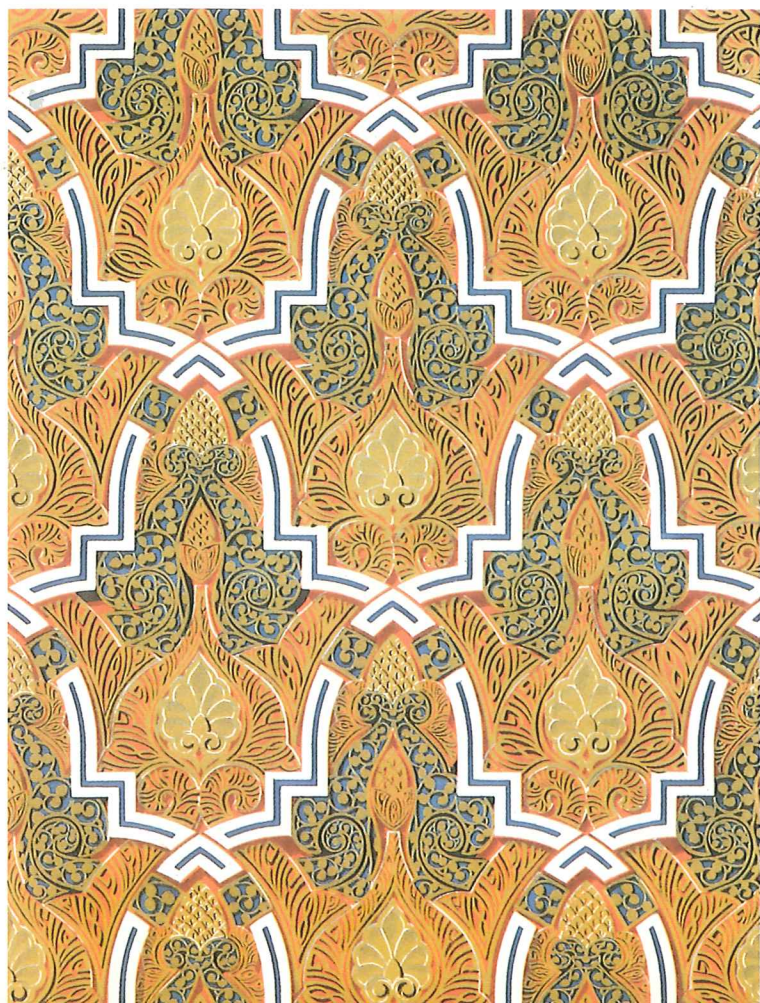


Fig. 45. Compañía de Frederick Leake, cuero alhambresco presentado en *The Great International Exhibition* de 1851 y reproducido en *The Art Journal Illustrated Catalogue of 1851*, Londres, 1851. (National Art Library.)

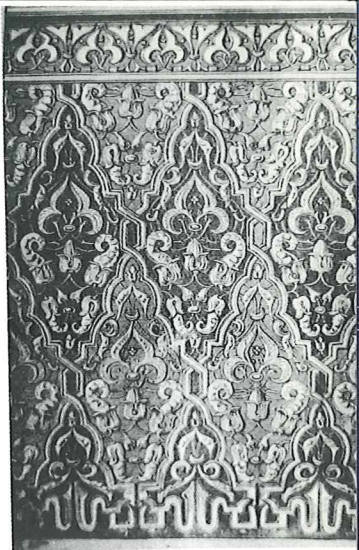


Fig. 46. Yaserías de la Alhambra, según Owen Jones, en *Plans... of the Alhambra*, 1842-1845. (Biblioteca Nacional.)

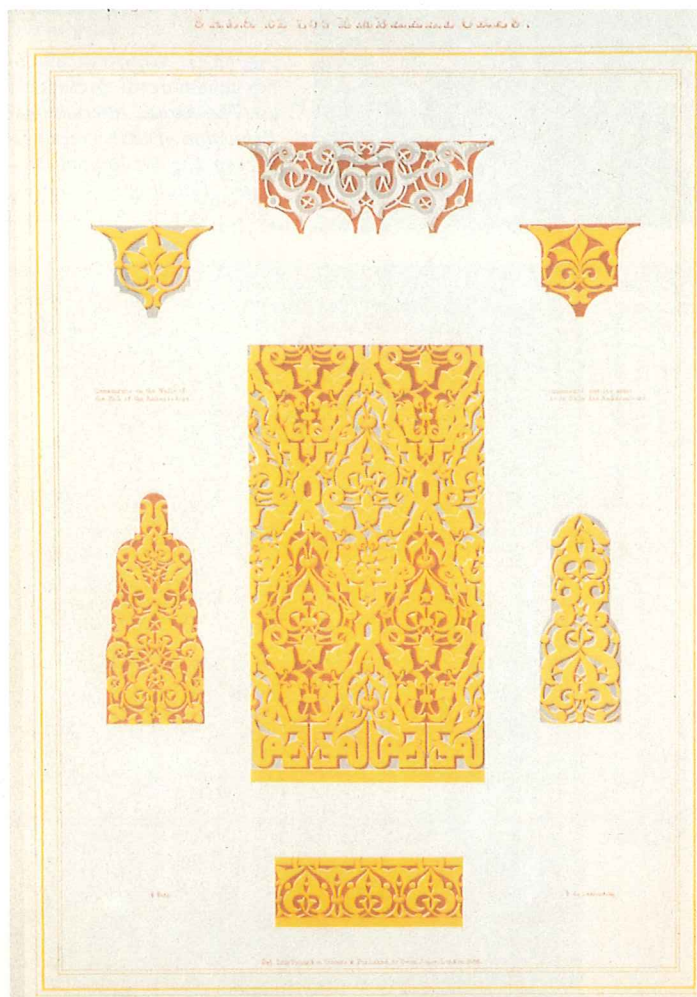






Fig. 47. Henderson, alfombra alhambresca presentada en *The Great International Exhibition* de 1851 y reproducida en *The Art Journal Illustrated Catalogue*, Londres, 1851. (National Art Library.)

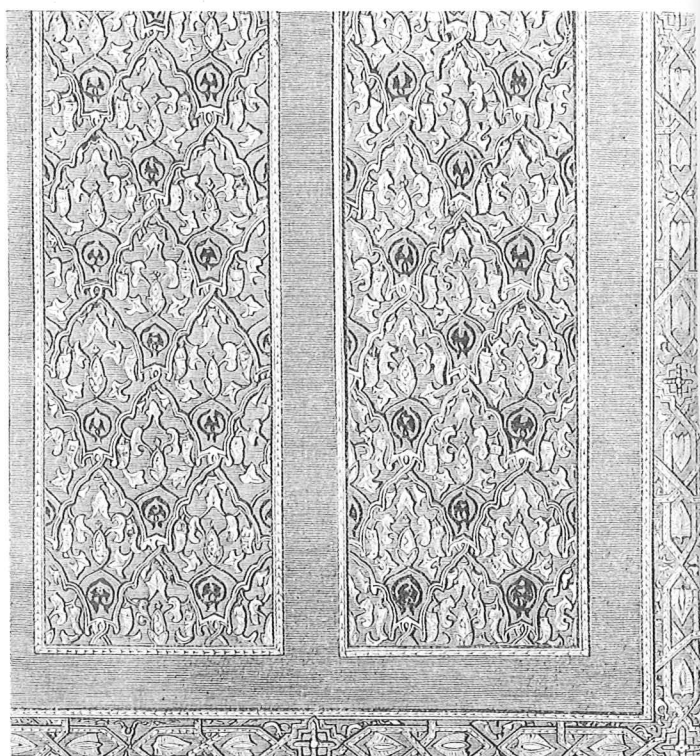


Fig. 48. J. Woolams, alfombra alhambresca presentada en *The Great International Exhibition of 1851* y reproducida en *The Art Journal Illustrated Catalogue*, Londres, 1851. (National Art Library.)

## MIXTURES OF STYLES

ARE so commonly perpetrated by our designers that, from time to time, we shall find room to submit a few examples, by way of caution. Here is a dessert plate, which, we are assured, was produced from the design of a pupil taught at the School of Design, where it is evident he could not have learned even the A, B, C, of his profession. It exhibits a curious incongruity of styles crudely assembled together. First, the ornament on the rim is purely *Louis Quatorze*, then the massive ornament is of an *Alhambra* character, and the centre is rather nondescript, but of the Italian school, if of any.

Any mixture of styles is a forcible evidence of imperfect education in the designer, and this defect is strongly illustrated in this pattern.

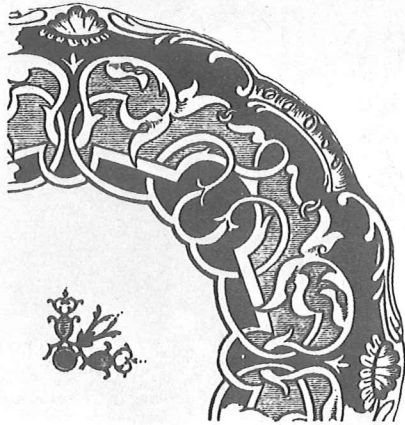
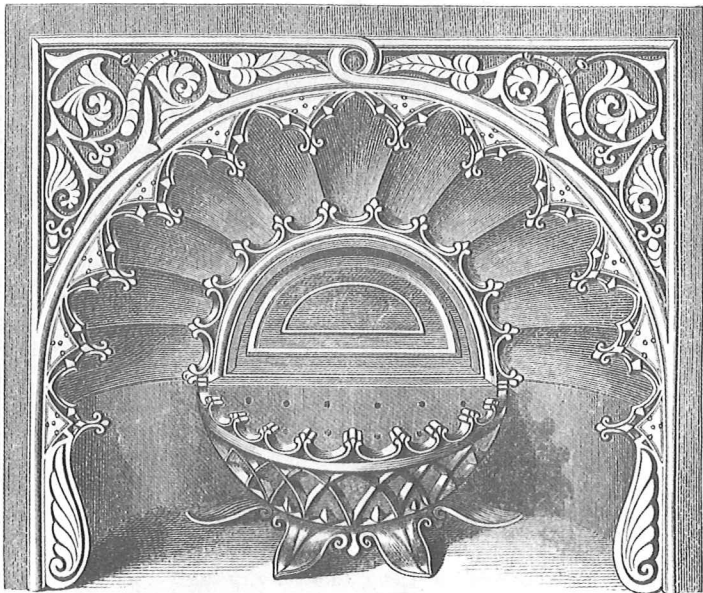


Fig. 49. «Mezcla de estilos», *The Journal of Design*, Londres, 1849. (National Art Library.)

Fig. 50. Owen Jones, «Estufa alhambresca» presentada en Birmingham en la exposición *Arts and Manufactures*, 1849 y reproducida en *The Journal of Design*, Londres, 1849-1850. (National Art Library.)



(Stove, designed by Owen Jones, exhibited by H. Room.)





Fig. 51. William Fry (Dublín), diseños para papel pintado presentados a la exposición internacional de 1862 (Londres) y reproducidos en *The Illustrated Catalogue of the International Exhibition of 1862*, Londres, 1863. (Instituto Warburg.)

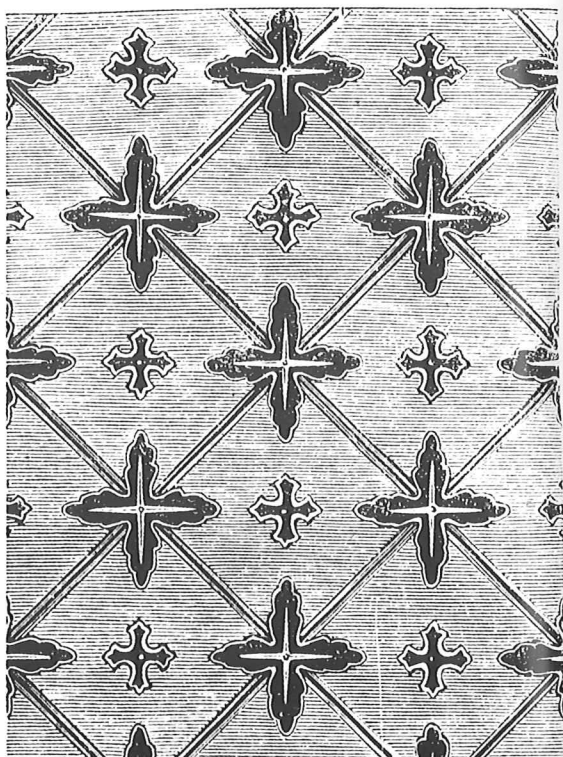


Fig. 52. F. G. Trestrail (Walbrook), diseño para selería presentado en la exposición internacional de 1862 (Londres) y reproducido en *The Illustrated Catalogue of the International Exhibition of 1862*, Londres, 1863. (Instituto Warburg.)

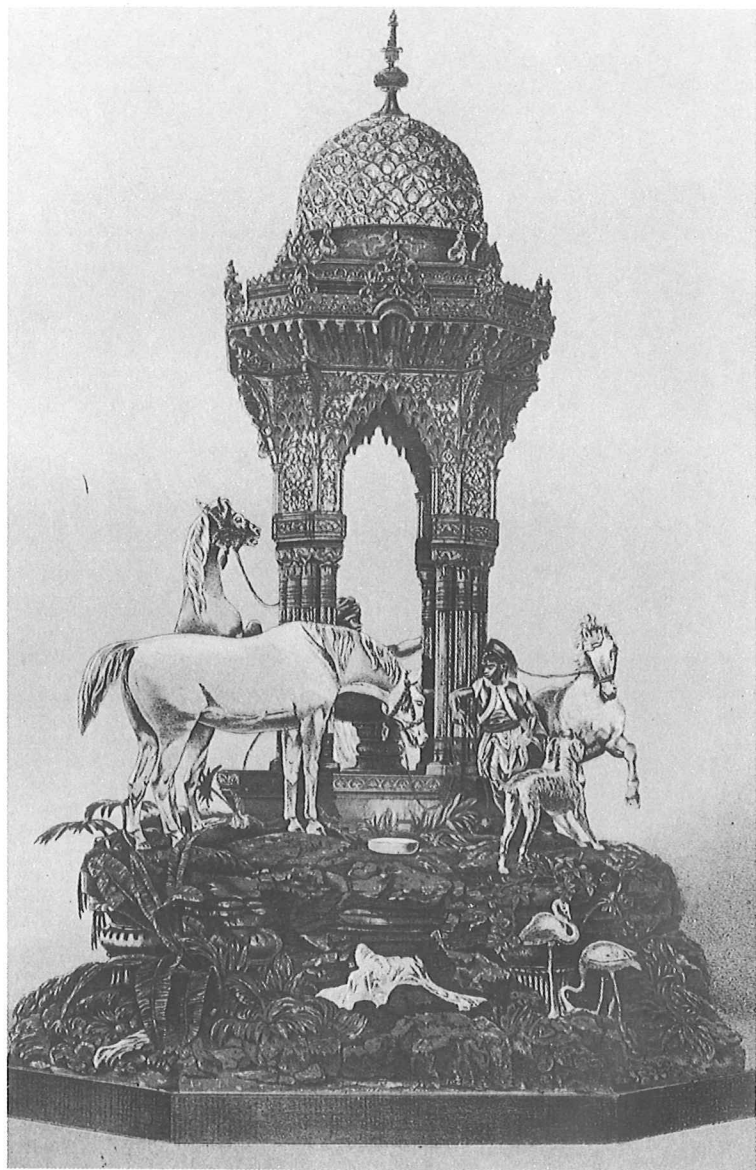


Fig. 53. Edward Lorenzo Percy, «The Alhambra Table Fountain», presentada en la exposición internacional de 1862 (Londres) e ilustrada en J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, Londres, II, 1863. (Instituto Warburg.)

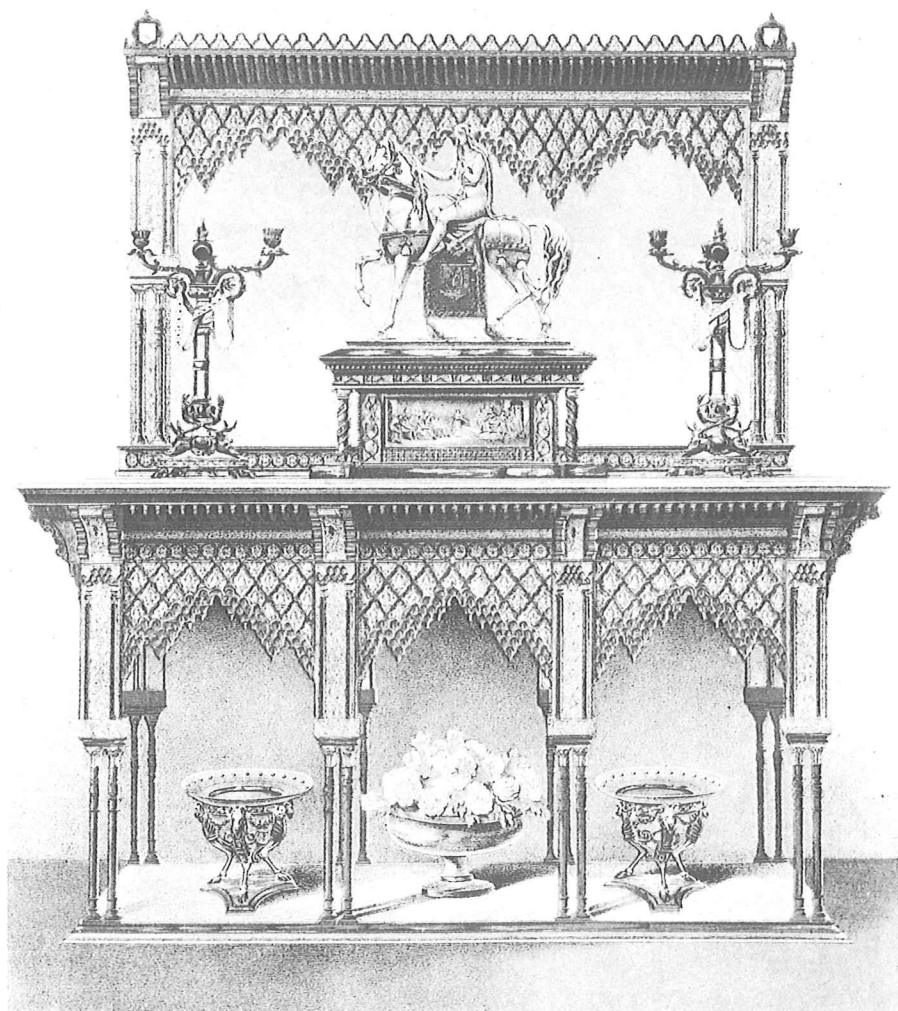


Fig. 54. Compañía Elkington, «The Alhambra Table Mirror», presentada en la exposición internacional de 1862 (Londres) e ilustrada en J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, Londres, I, 1863. (Instituto Warburg.)

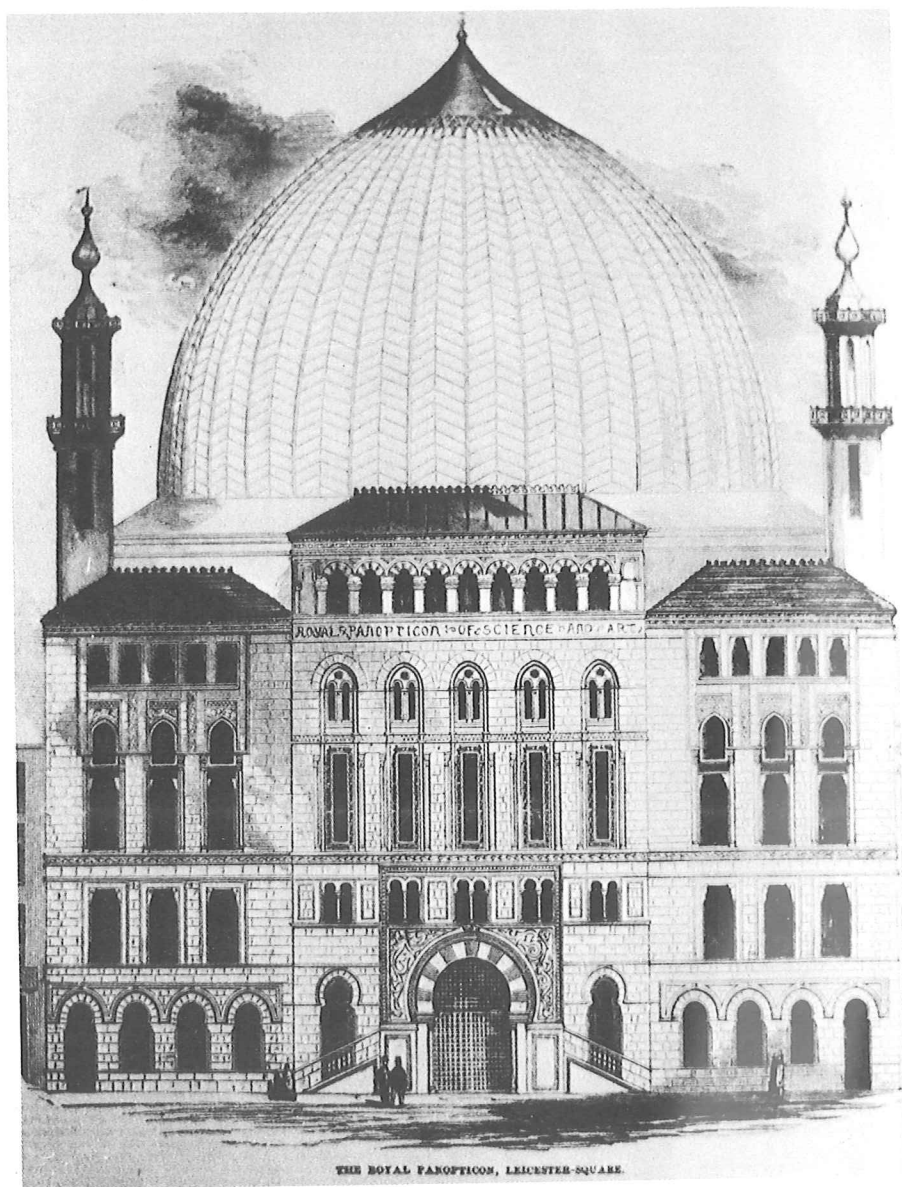


Fig. 55. Exterior de The Royal Panopticon, según una ilustración de *The Illustrated London News*, Londres, 31 de enero, 1852. (National Art Library.)

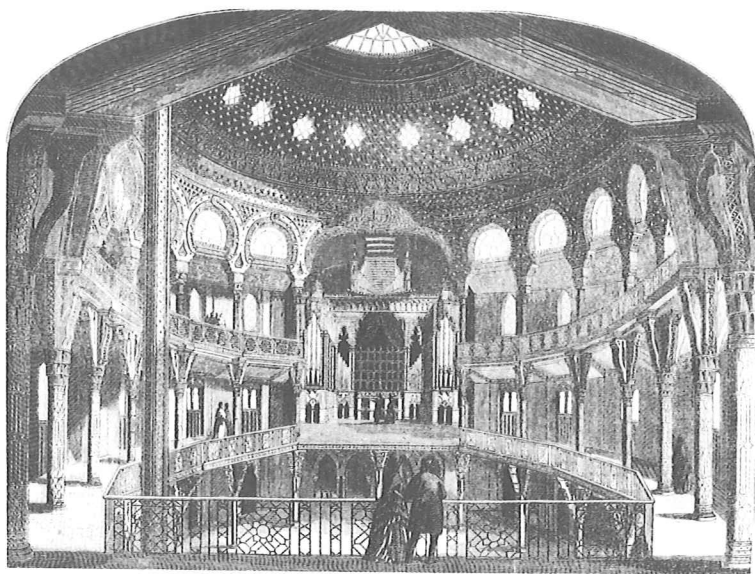
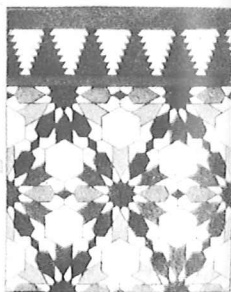
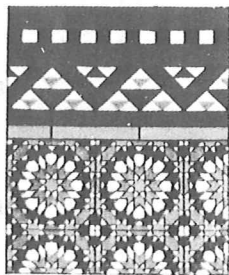


Fig. 56. Interior de The Royal Panopticon, según una ilustración de *The Builder*, Londres, 18 de marzo de 1854. (National Art Library.)

Fig. 57. Matthew Digby Wyatt, diseños para baldosas en *Specimens of Geometrical Mosaic*, Londres, 1862. (National Art Library.)



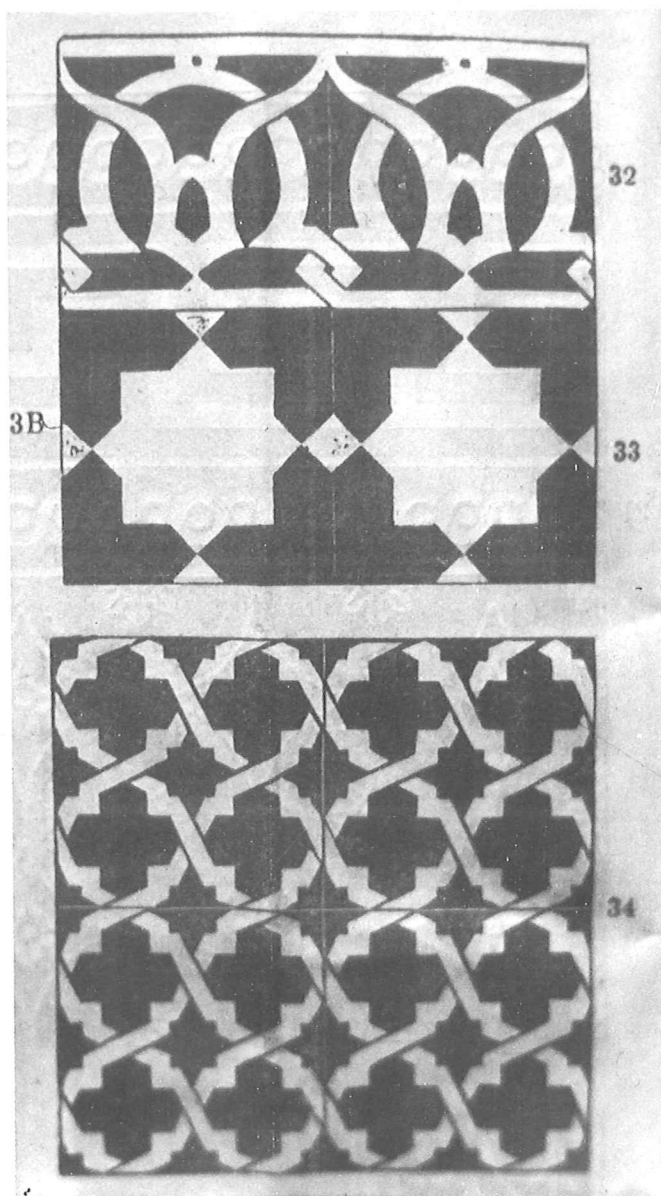


Fig. 58. Matthew Digby Wyatt, diseños para baldosas en *Specimens of Geometrical Mosaic*, Londres, 1862. (National Art Library.)



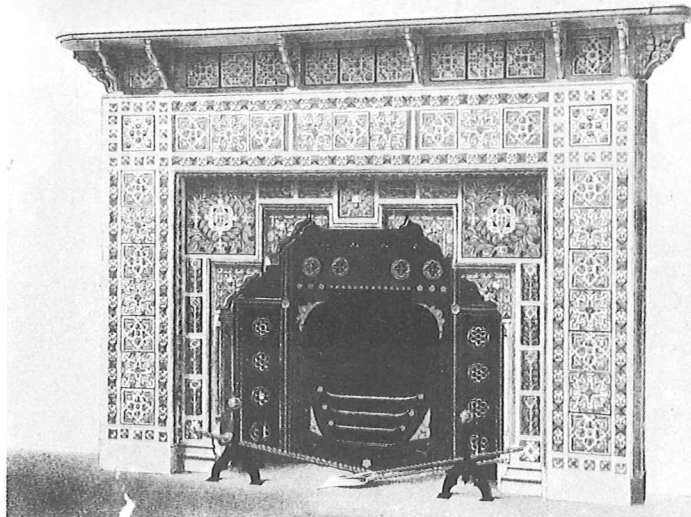
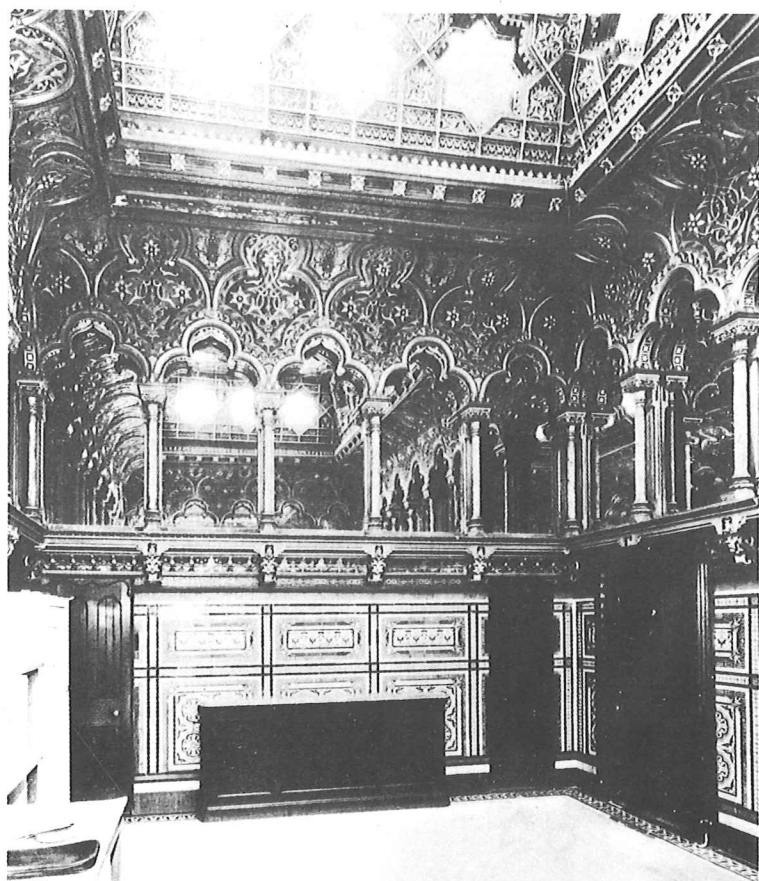


Fig. 59. Matthew Digby Wyatt, chimenea alhambresca, presentada en la exposición internacional de 1862; ilustrada en J. B. Waring, *Masterpieces of Industrial Art*, Londres, 1863. (Instituto Warburg.)

Fig. 60. Matthew Digby Wyatt, sala de billar en la villa 12 de Kensington Palace Gardens (Londres).



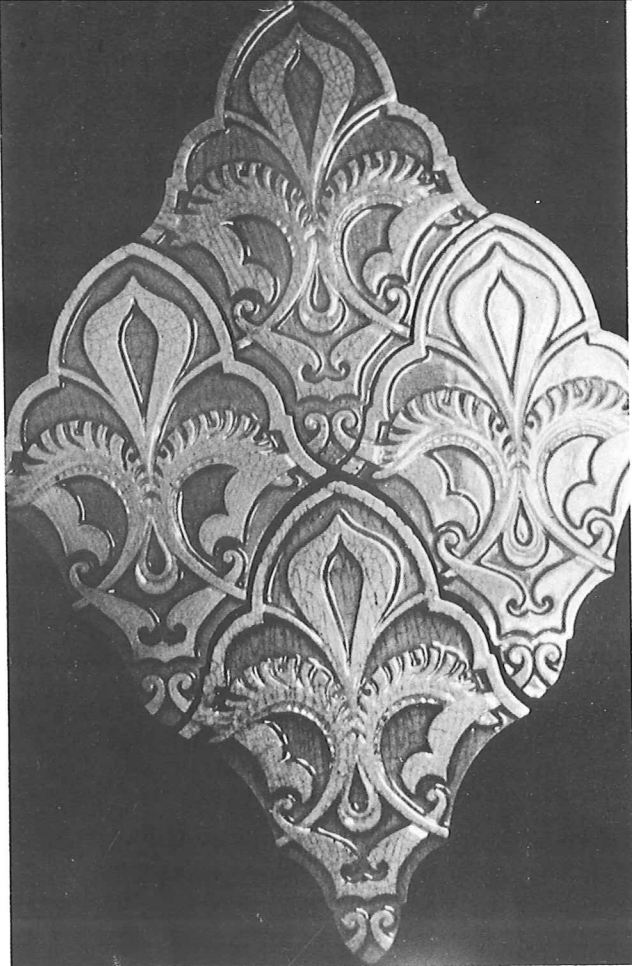


Fig. 61. Baldosas alhambrescas de la compañía Craven & Dunnill. (Museo Iron-bridge Gorge Trust.)

Fig. 62. Baldosas alhambrescas de la compañía Craven & Dunnill. (Museo Iron-bridge Gorge Trust.)

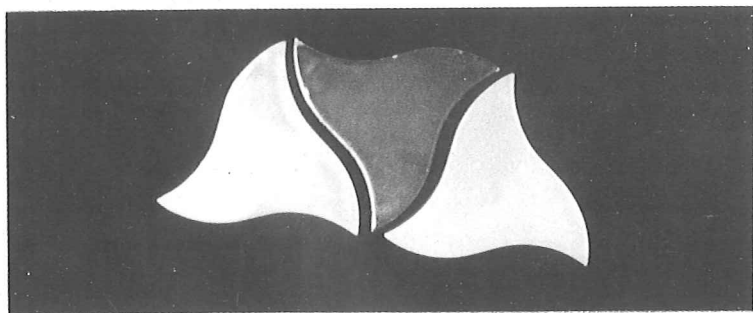




Fig. 63. Alicatado del palacio de la Alhambra de Granada.



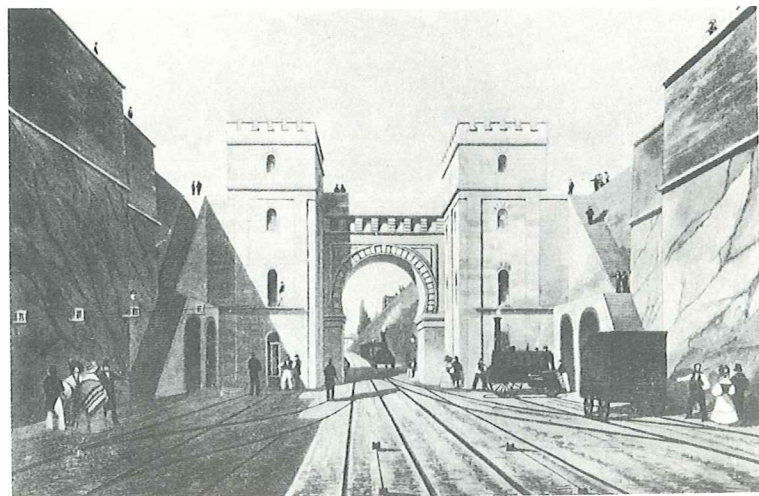
Fig. 64. Interior del baño turco diseñado por G. Harold Elphick en Old Broad Street (Londres). Detalle de la decoración parietal.





Fig. 65. Interior del baño turco diseñado por G. Harold Elphick en Old Broad Street (Londres). Detalle de un capitel.

Fig. 66. John Foster, arco moro para la línea de ferrocarril Liverpool-Manchester, según una ilustración de Thomas T. Bury, en *Coloured Views of the Liverpool and Manchester Railway*, Londres, 1831. (British Library.)



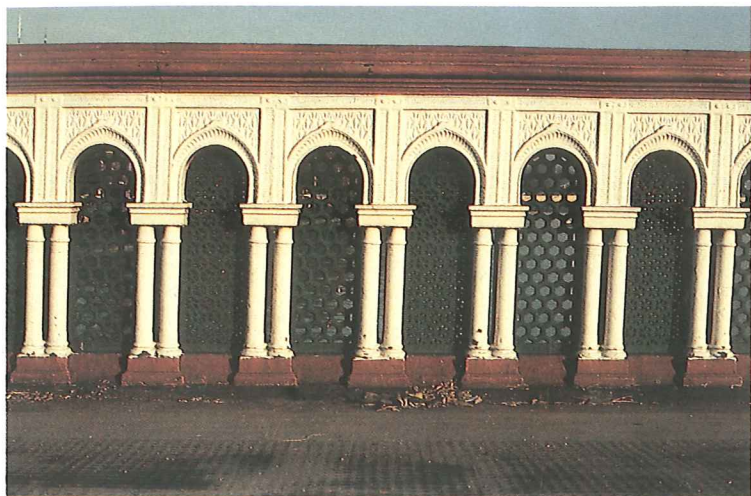
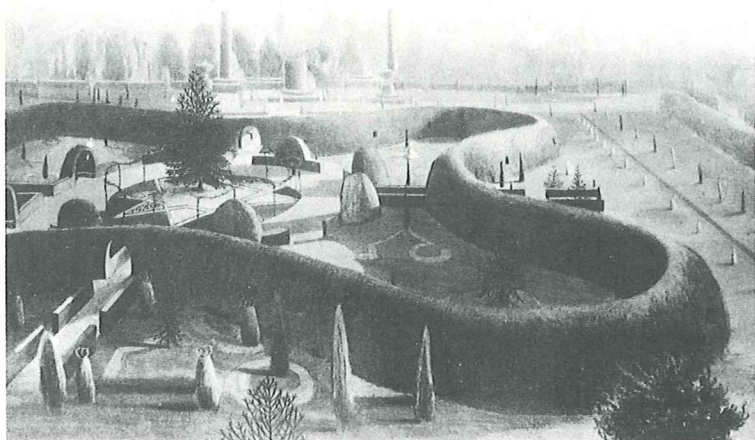


Fig. 67. Joseph Bazalgette, Puente de Battersea (Londres).

Fig. 68. «Jardín Alhambra» en el castillo de Elvaston, según una ilustración de E. Adveno Brooke, en *The Gardens of England*, Londres, 1858. (National Art Library.)





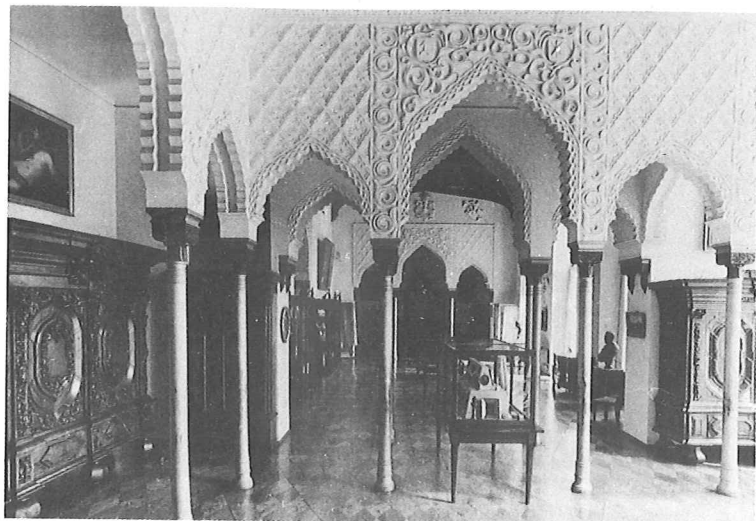
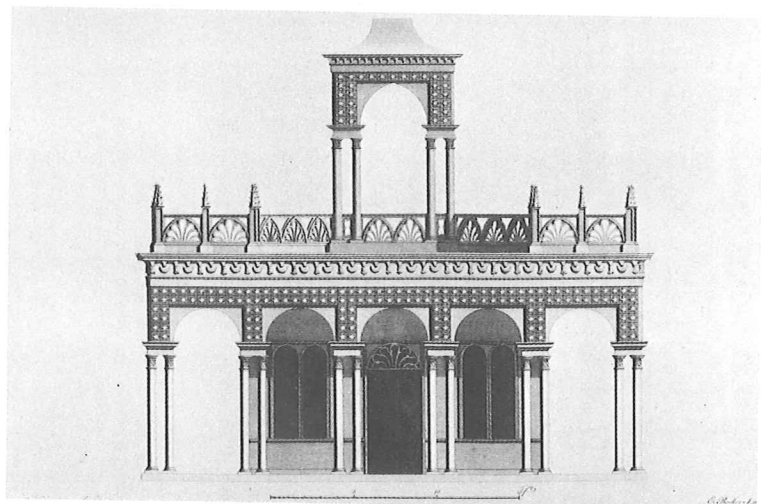


Fig. 69. Salón alhambresco del Palacio de Kornik (Polonia Central).

Fig. 70. William Chambers, La Alhambra de los jardines de Kew; ilustrada en *Plans, Elevations... of the... Buildings at Kew*, Londres, 1763. (British Library.)



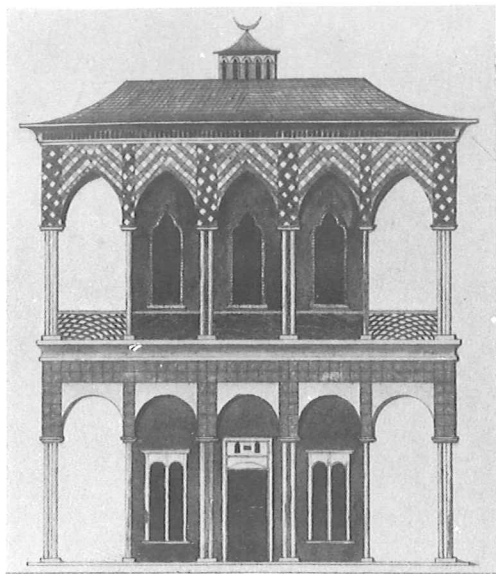


Fig. 71. Johann H. Müntz,  
*La Alhambra*. (R.I.B.A.)

Fig. 72. Richard Brown, di-  
seño para una villa alham-  
bresca, en *Domestic Architec-  
ture*, Londres, 1841. (British  
Library.)

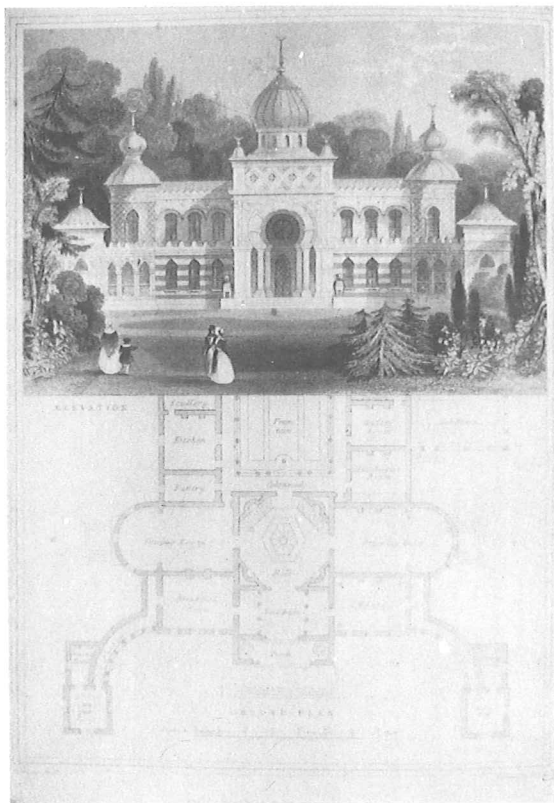
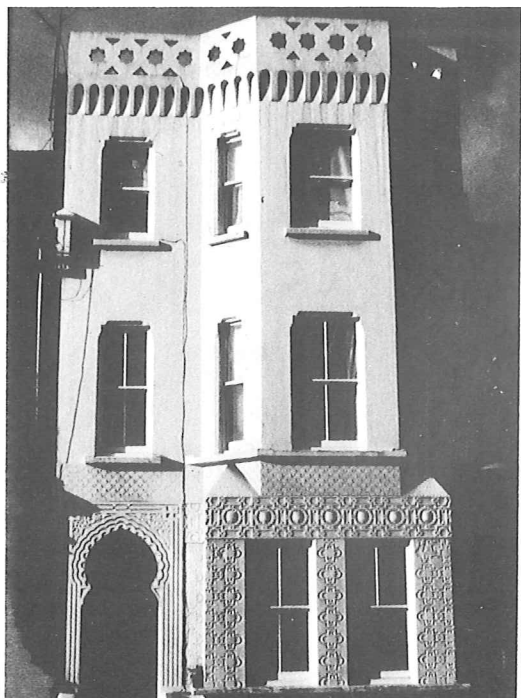




Fig. 73. «The Alhambra cottage», en Boundary Road, 9 (Londres).

Fig. 74. Casa alhambresca en Pilgrim's Lane (Londres).



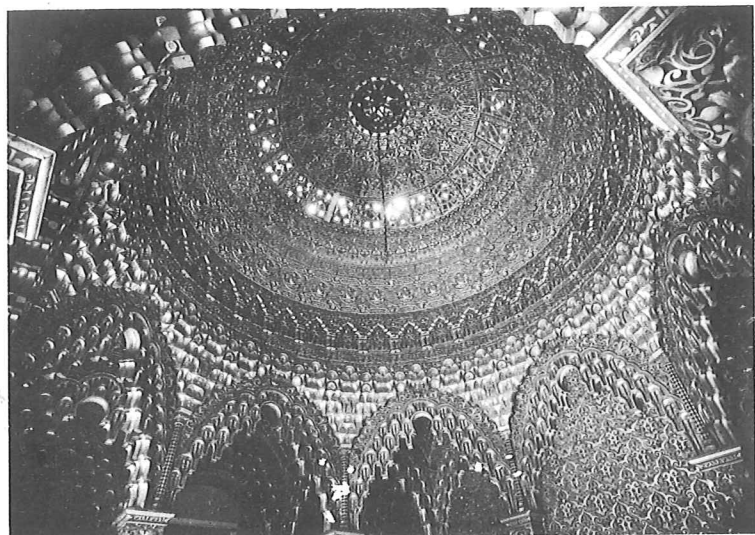
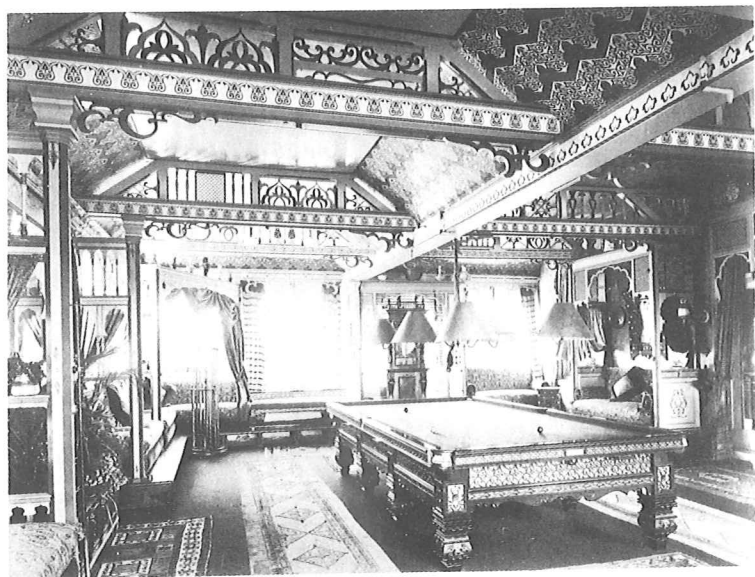


Fig. 75. Interior de Grove House, Hampton (Middlesex). (R.C.H.M.E.)

Fig. 76. Sala de billar de Saint Albans (Hertfordshire). (R.C.H.M.E.)



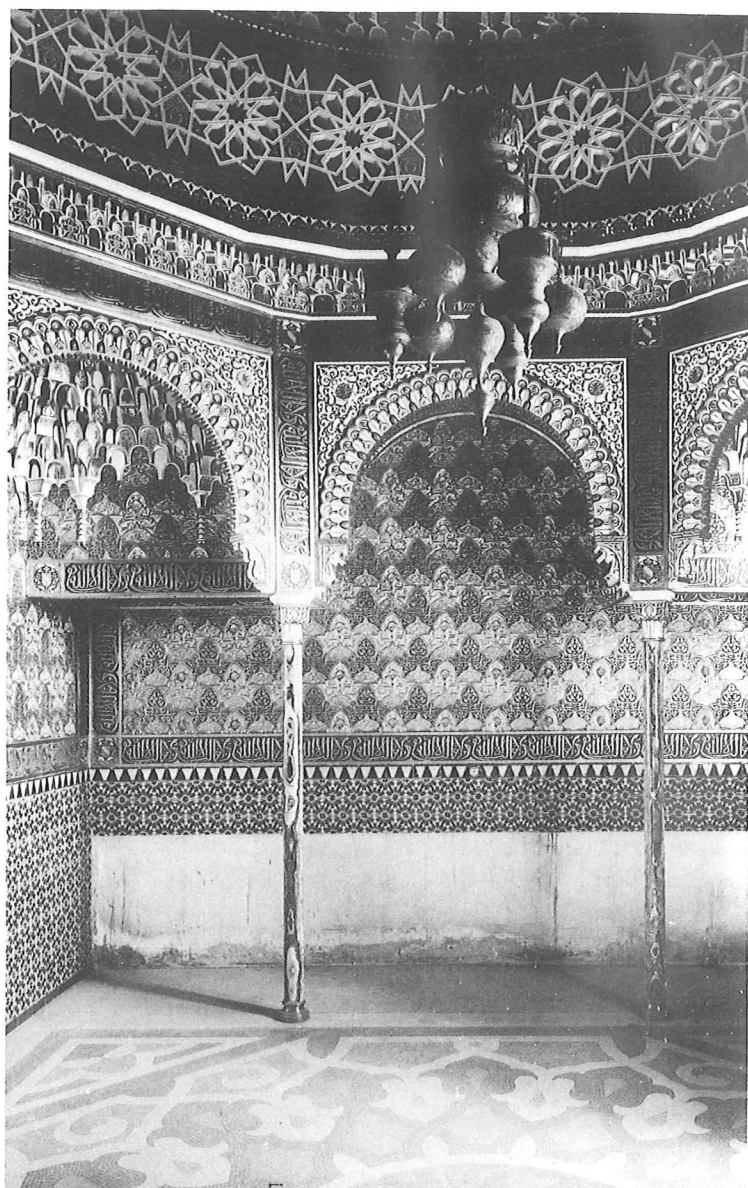


Fig. 77. Fumadero de Rhinefield Hall (New Forest). (R.C.H.M.E.)



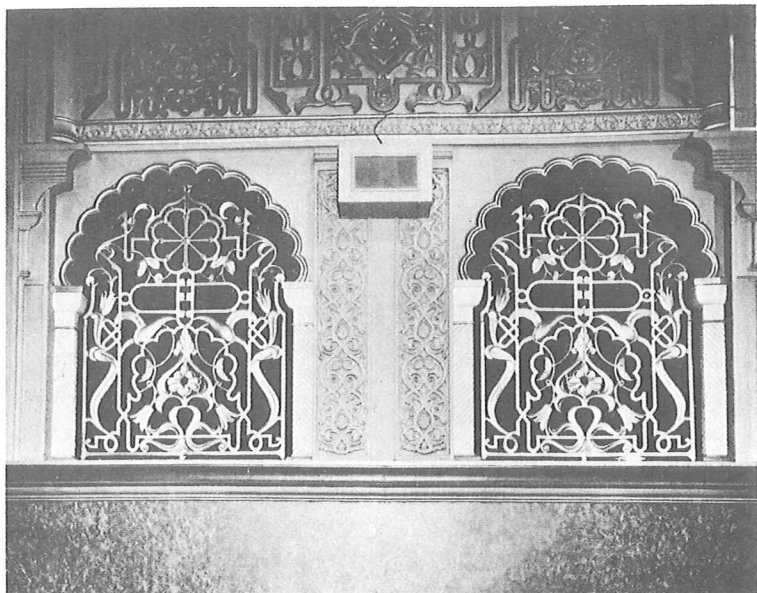


Fig. 78. J. Komisarjevsky, Cine Walthamston (Londres), 1930.

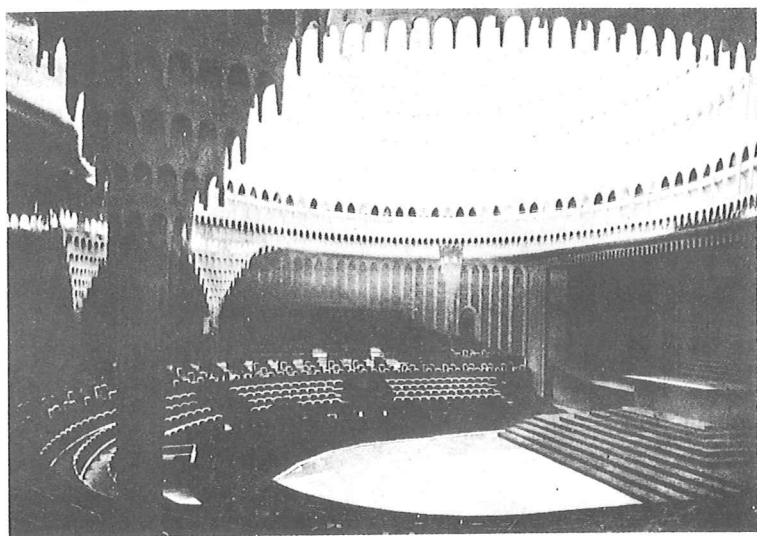


Fig. 79. Hans Poelzig, Grosses Schauspielhaus (Berlin), 1919.



Fig. 80. Decorado alhambresco para la película *One Arabian Night*, dirigida por E. Lubistch en 1920.

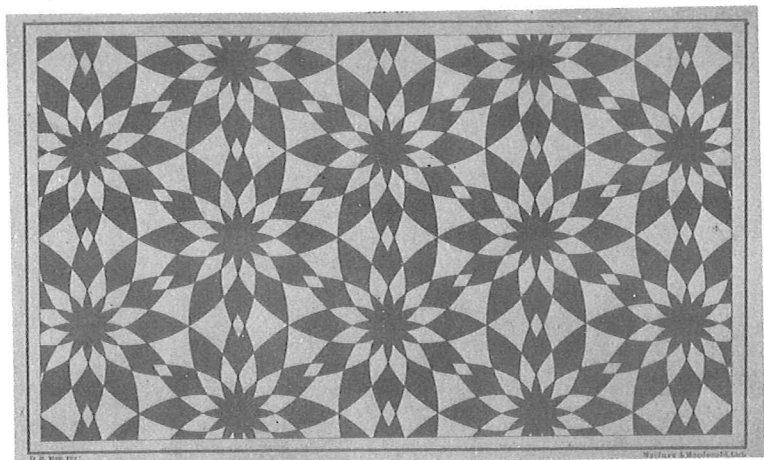
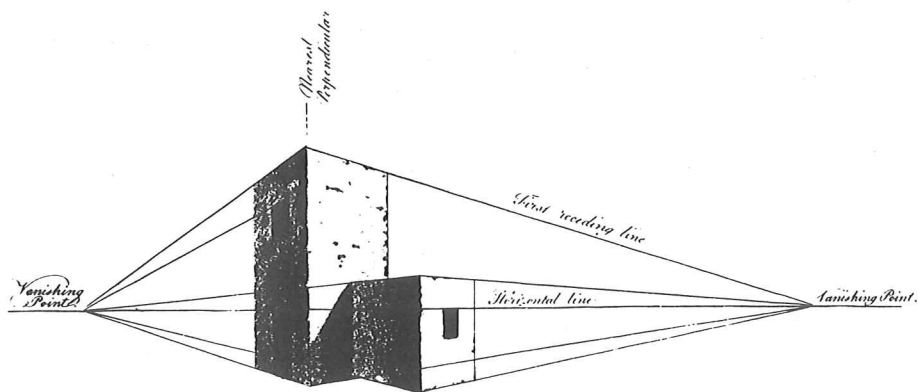


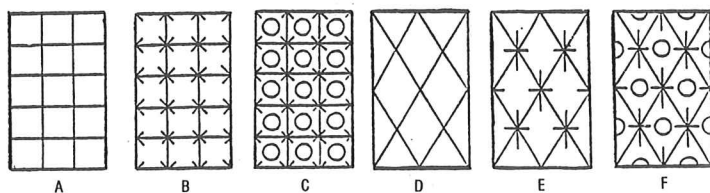
Fig. 81. David R. Hay, *Original Geometrical Diaper*, Londres, 1844. (National Art Library.)



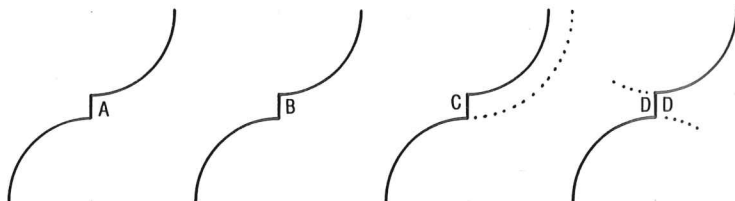
Fig. 82. M. C. Escher, *Reptiles* (1943), litografia.



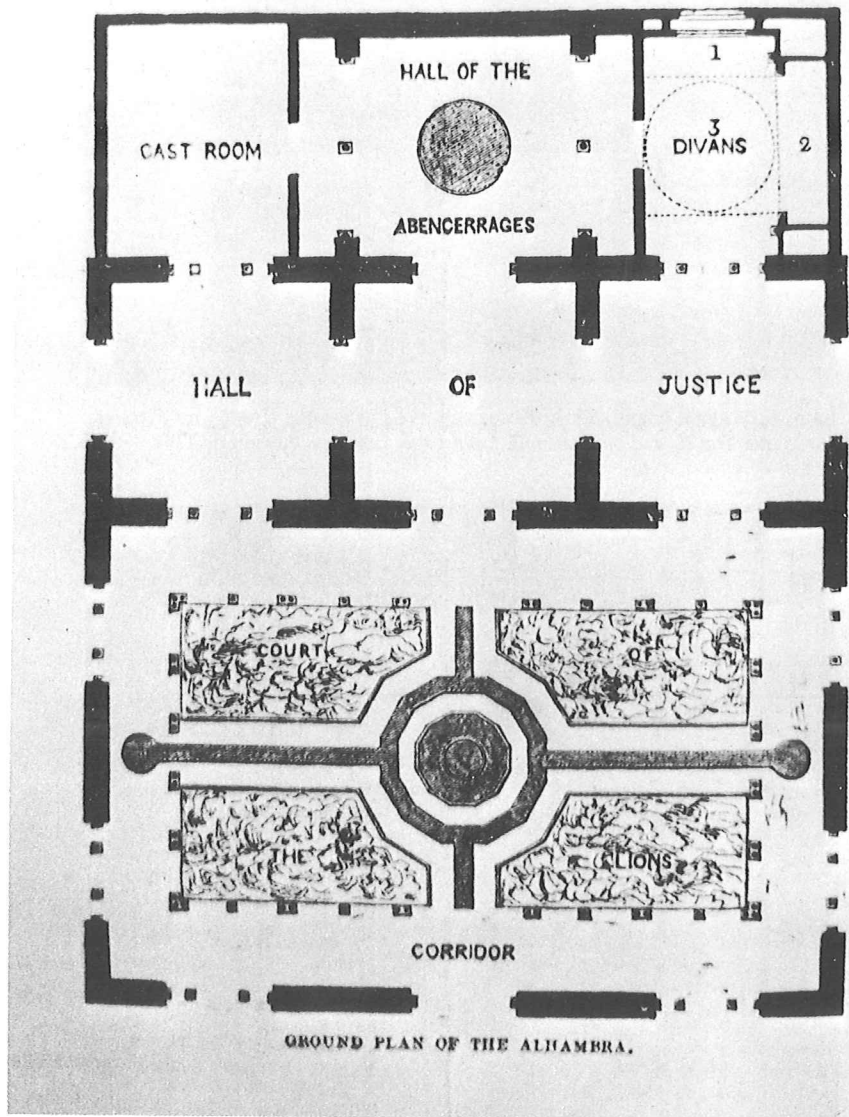
Lám. 1. William Gilpin, *Three Essays: On the Picturesque Beauty; on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape*, Londres, edición de 1794.



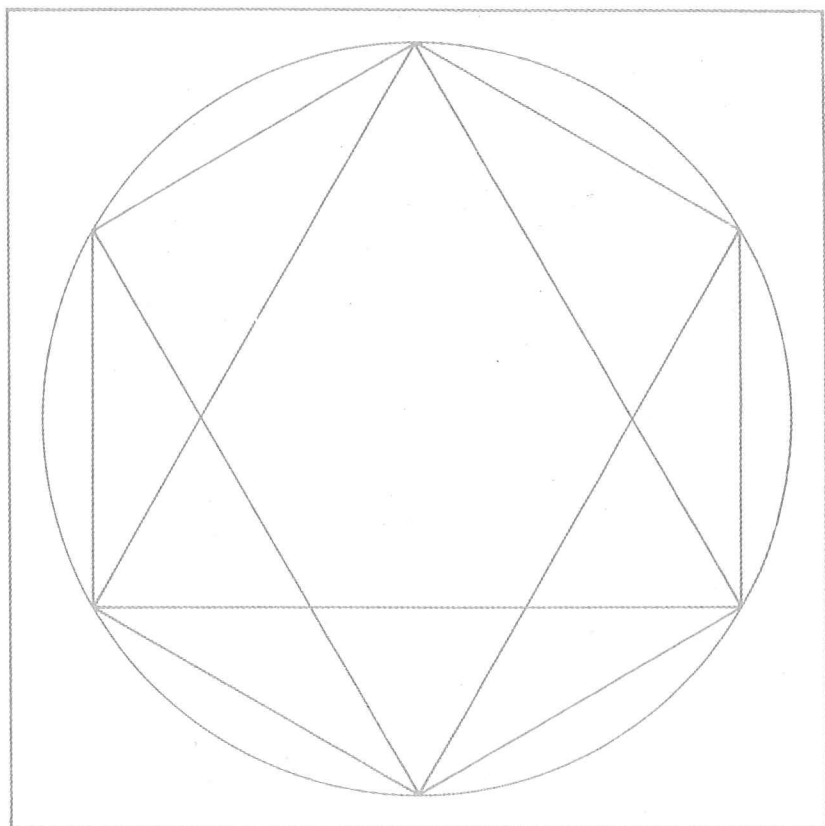
Lám. 2. Diagramas A, B, C, D, E y F, en Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, capítulo dedicado al ornamento moro.



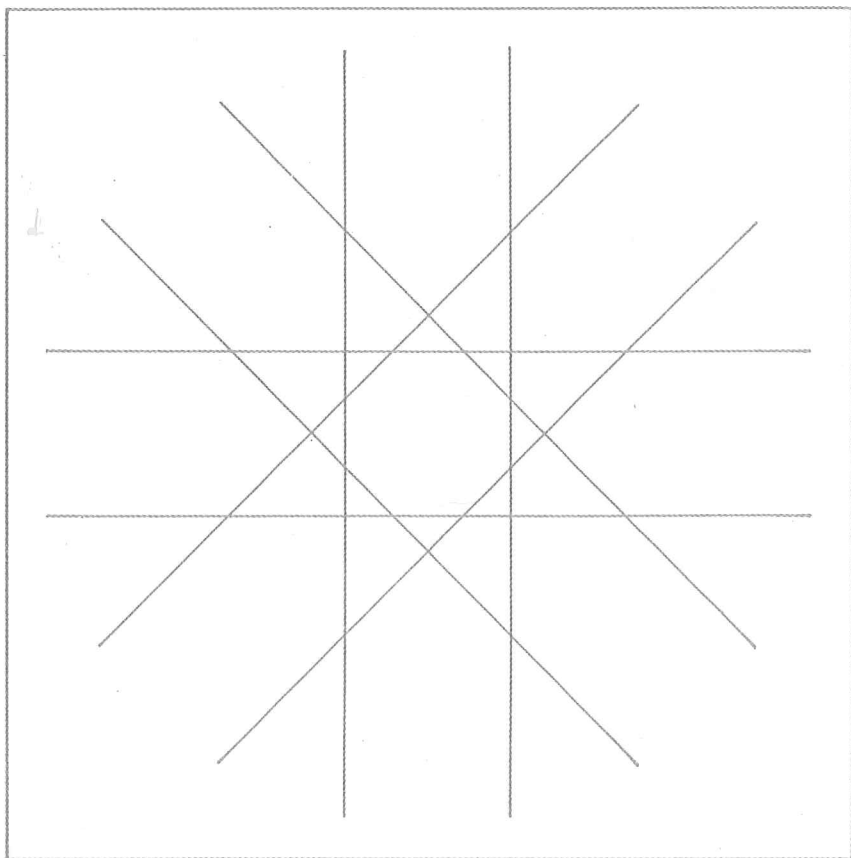
Lám. 3. Diagramas A, B, C y D, en Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, capítulo dedicado al ornamento moro.



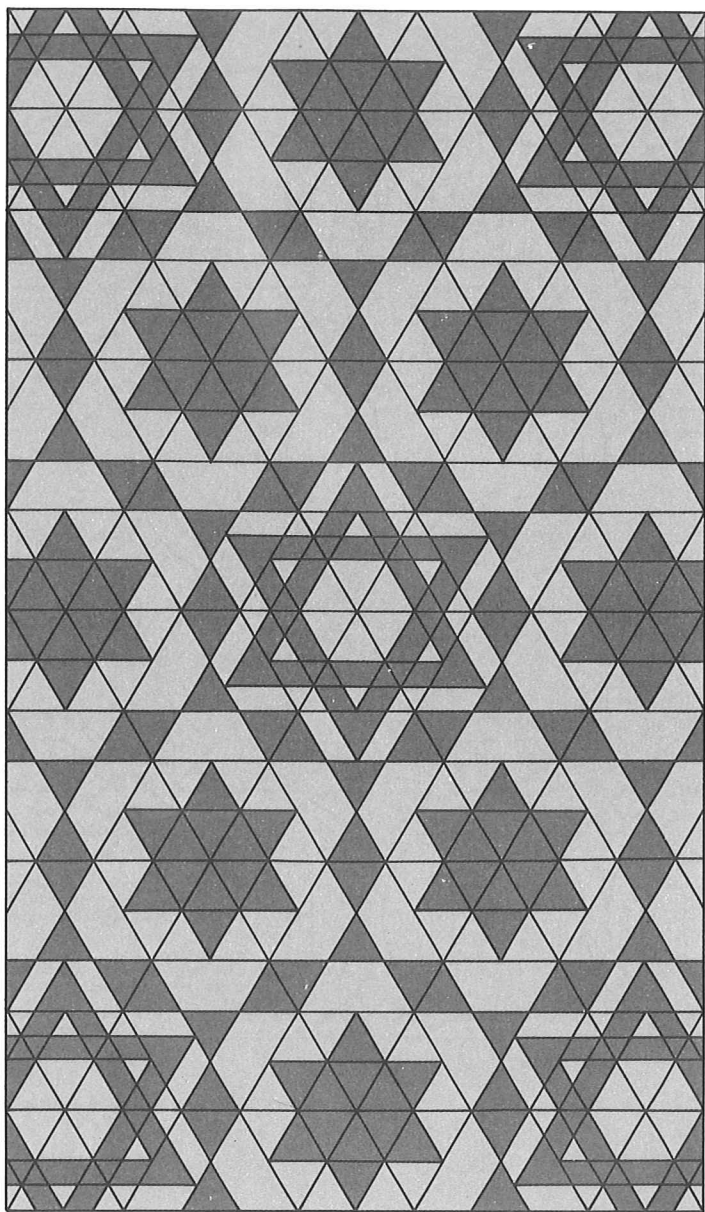
Lám. 4. Planta del pabellón Alhambra en el palacio de cristal de Sydenham (Londres), según *The Guide to the Crystal Palace*, Londres, 1854.



Lám. 5. William Dyce, «Ejercicios prácticos», en *The Drawing Book*, Londres, 1845.

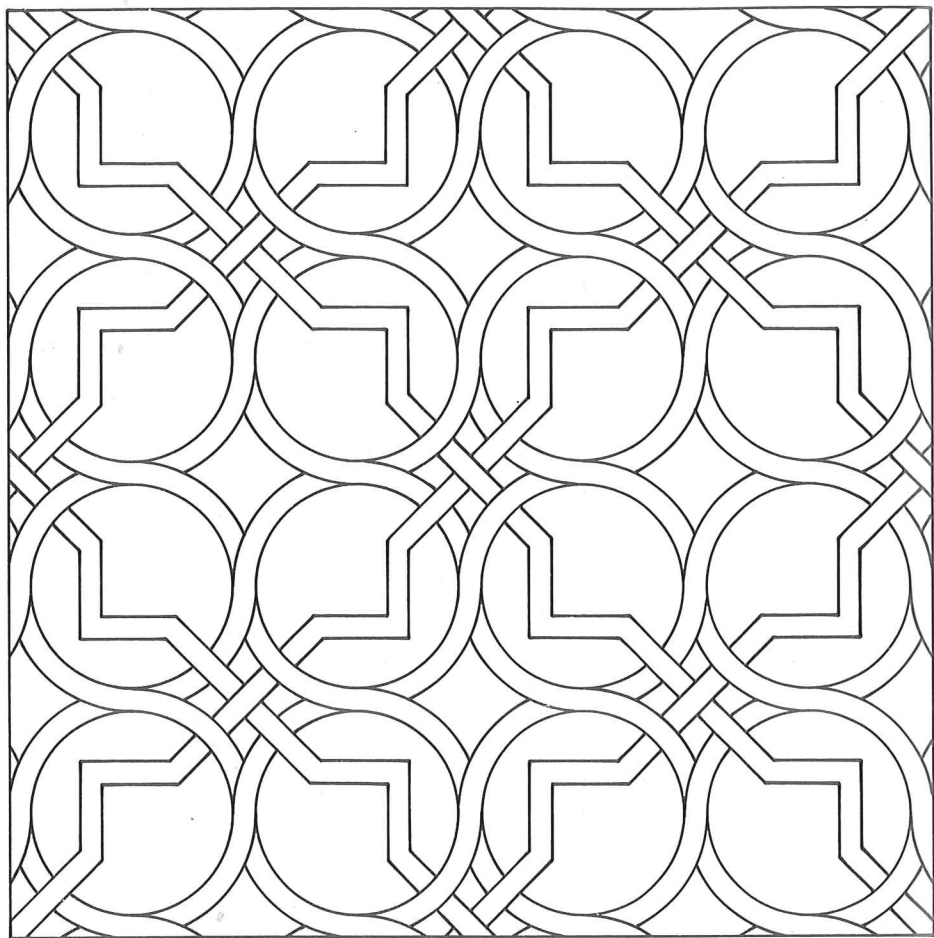


Lám. 6. William Dyce, «Ejercicios prácticos», en *The Drawing Book*, Londres, 1845.

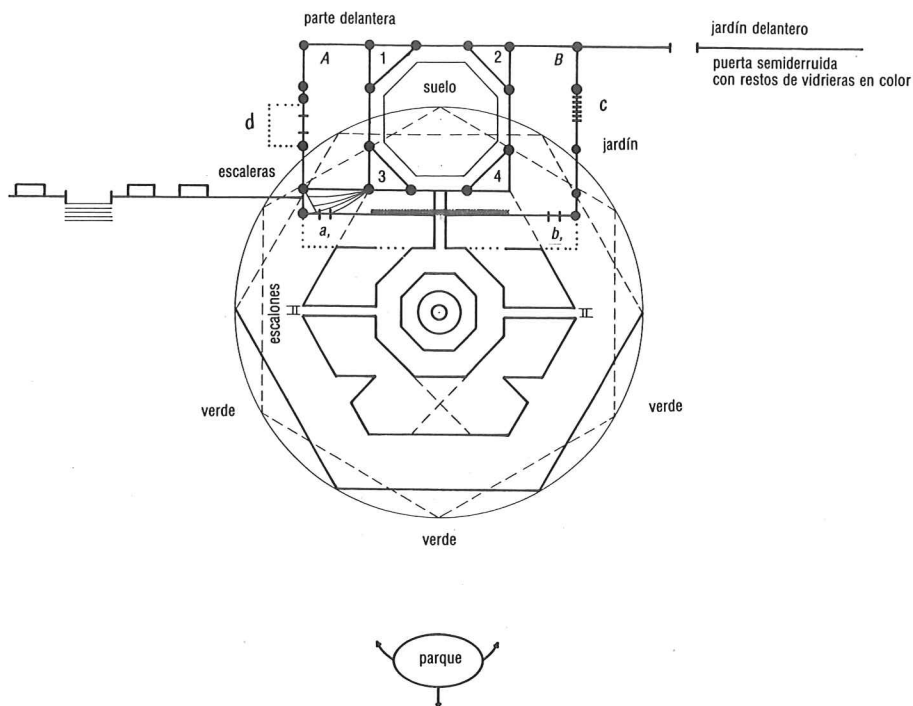


Lám. 7. William Dyce, «Ejercicios prácticos», en *The Drawing Book*, Londres, 1845.





Lám. 8. William Dyce, «Ejercicios prácticos», en *The Drawing Book*, Londres, 1845.



..... invernadero = añadido posteriormente

▬ ventanal en estilo indio que configura la puerta de la habitación morisca dando el invernadero

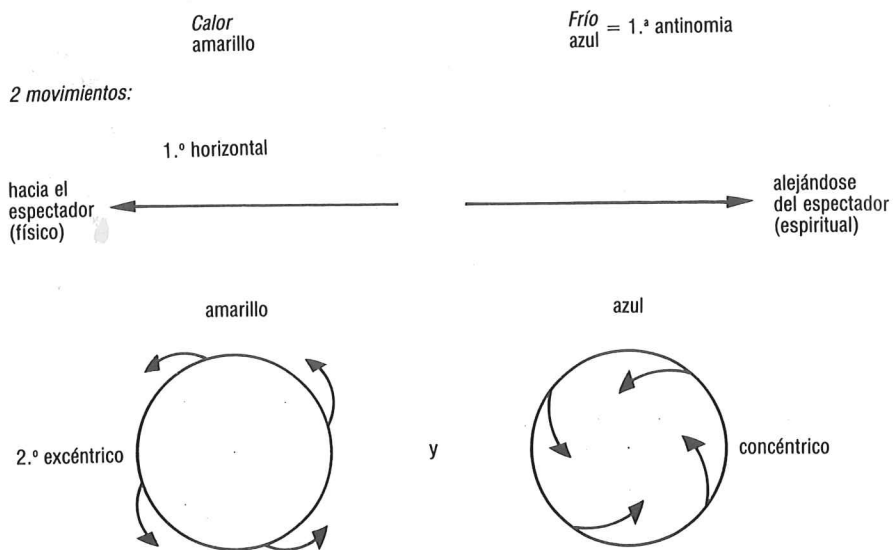
d = puerta de acceso. Anteriormente se continuaba a modo de pórtico, hacia la sala anterior

a, y b, = ventanas moriscas con vidrieras moriscas

c = 3 ventanas, siendo la central de mayor tamaño y cubierta con celosía de madera

○ fuente

Lám. 9. Planta de Grove House, Hampton (Middlesex).



Lám. 10. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 1911.

## Apéndice I

### Principios generales de la disposición de la forma y el color en arquitectura y artes decorativas que Owen Jones defiende en su *Grammar of Ornament*

#### PRINCIPIOS GENERALES

##### ley 1

Las artes decorativas surgen de la arquitectura y, por tanto, deben atenerse a ella.

##### ley 2

La arquitectura es la expresión material de las necesidades, capacidades y sentimientos de la época en la que ha sido creada.

*El estilo arquitectónico es la forma específica que asume la expresión bajo la influencia del clima y de los materiales de los que se disponen.*

##### ley 3

Al igual que la arquitectura, todas las obras de las artes decorativas deben adaptarse a su finalidad y poseer proporción y armonía; para que haya reposo se tienen que cumplir estas condiciones.

##### ley 4

La verdadera belleza resulta del reposo que la mente experimenta cuando el ojo, el intelecto y los sentimientos están satisfechos ya que no sienten carencia de ninguna necesidad.

##### ley 5

Toda estructura debe ser decorada. La decoración nunca debe imponerse sobre la construcción.

*Aquello que es bello, es verdadero; aquello que es verdadero, debe ser bello<sup>1</sup>.*

## SOBRE LA FORMA EN GENERAL

### ley 6

La belleza de la forma se produce a través de líneas que, partiendo una de la otra, crecen ondulándose gradualmente de tal manera que ni hay sobrantes, ni nada puede suprimirse sin que el diseño quede tan bien o mejor de lo que estaba.

## DECORACIÓN DE SUPERFICIES

### ley 7

Las formas generales deben tenerse en cuenta primero; luego, las líneas generales deben subdividir y ornamentar a las formas generales. Los intersticios pueden ser entonces rellenados con ornamento, el cual puede, a su vez, subdividirse y enriquecerse para ser escudriñado.

### ley 8

Todo ornamento debe tener su base en una construcción geométrica.

## SOBRE LA PROPORCIÓN

### ley 9

Así como en cada una de las obras arquitectónicas se encuentra una proporción verdadera que rige todas las partes que la compone, en la

---

<sup>1</sup> En esta frase, Jones alude al poema «Sobre una urna griega» (On a Grecian Urn) del poeta romántico victoriano John Keats. La última estrofa del poema dice así:

¡Forma ática, hermosa actitud! Guarnecida  
con prole de hombres y doncellas de mármol,  
con ramas de los bosques y con hollada hierba.  
Tu empeño, ¡oh, silenciosa forma!, nuestros pensamientos  
vence, como lo eterno: ¡oh tu pastoral fría!  
Cuando a los hoy lozanos ya la vejez consuma,  
te quedarás aún en medio de otras cuitas,  
como amigo del hombre diciendo: «La belleza  
es verdad; la verdad, belleza»: y eso es cuanto  
en la tierra sabéis, y ya más no precisa.

totalidad de las artes decorativas, cada combinación de formas tendrá que estar ordenada de acuerdo con ciertas proporciones definidas. Tanto el conjunto como cada uno de los miembros en particular, deben ser múltiples de una unidad simple.

*Cuanto más difíciles sean de detectar para el ojo, más bellas serán las proporciones.*

*Así, la proporción de un cuadrado doble, es decir, de 4 a 8, será menos bella que otra más sutil a razón de 5 a 8; a razón de 3 a 6, será menos bella que de 3 a 7; la de 3 a 9, menos que la de 3 a 8; y la de 3 a 4, menos que la de 3 a 5.*

## SOBRE ARMONÍA Y CONTRASTE

### ley 10

La armonía de la forma consiste en el balance adecuado así como en el contraste de lo recto, lo inclinado y lo curvo.

## DISTRIBUCIÓN. RADIACIÓN. CONTINUIDAD

### ley 11

En la decoración de una superficie, todas las líneas deben fluir de un tallo madre. Todo ornamento, no importa cuan lejos esté, ha de poderse rastrear hasta sus ramificaciones y raíz. *Práctica oriental.*

### ley 12

Todas las uniones, ya sea de líneas curvas con otras curvas, o de curvas con líneas rectas, tienen que ser tangenciales entre sí. *Ley Natural. Práctica oriental de acuerdo con ésta.*

## SOBRE LA CONVENCIONALIDAD DE LAS FORMAS NATURALES

### ley 13

Ni las flores, ni ningún objeto natural deben ser usados como ornamentos; sólo pueden usarse representaciones convencionales basadas en ellos, que sean suficientemente sugestivas como para comunicar a la mente la imagen deseada sin que, por ello, se destruya la unidad del objeto mediante las representaciones que se van a emplear para decorarlo.

## SOBRE EL COLOR EN GENERAL

### ley 14

El color se usa para favorecer el desarrollo de la forma y para distinguir unos objetos, o partes de objetos, de otros.

### ley 15

El color se usa para ayudar a la luz y sombra, favoreciendo las ondulaciones de la forma mediante la distribución adecuada de los colores.

### ley 16

Como mejor se alcanzan estos objetivos es a través del uso, en superficies pequeñas y en pequeñas cantidades, de los colores primarios; éstos, a su vez, deben estar equilibrados y apoyados por los secundarios y terciarios que se usarán en superficies más extensas.

### ley 17

Los colores primarios deben usarse en las zonas superiores de los objetos, mientras que los secundarios y terciarios, en las zonas inferiores.

## SOBRE LAS PROPORCIONES MEDIANTE LAS QUE SE PRODUCE LA ARMONÍA DEL COLORIDO

### ley 18

*(Las equivalencias cromáticas de Field)\**

Los primarios que tienen intensidades semejantes se armonizan o neutralizan en las proporciones de 3 amarillo, 5 rojo y 8 azul, sumando un total de 16.

Los secundarios en las proporciones de 8 naranja, 13 morado, 11 verde, sumando un total de 32.

Los terciarios, cetrino (compuesto de naranja y verde), 19; Siena tostado (naranja y morado), 21; oliváceo (verde y morado), 24; sumando un total de 64.

De lo que se deduce que:

Cada secundario, al estar compuesto de dos primarios, se neutraliza por el color primario que queda en las mismas proporciones: es decir, 8

---

\* Para Field, cfr. pág. 84.



de naranja por 8 de azul; 11 de verde por 5 de rojo; y 13 de morado por 3 de amarillo.

Cada terciario, al ser un compuesto binario de dos secundarios, se neutraliza por el secundario que queda, a saber: 24 de oliváceo por 8 de naranja, 21 de siena por 11 de verde y 19 de cetrino por 13 de morado.

## SOBRE LOS CONTRASTES Y LOS EQUIVALENTES ARMONIOSOS DE TONOS, SOMBRAS Y TINTAS

### ley 19

*Lo dicho anteriormente supone que los colores se usan en las intensidades del espectro, pero cada color tiene una variedad de tonos cuando se mezcla con blanco, o sombras, cuando se mezcla con gris o negro.*

Cuando un color pleno se contrasta con otro tono más bajo, el volumen de este último debe aumentarse proporcionalmente.

### ley 20

*Cada color tiene una variedad de tintas que se obtienen al mezclarse con otros colores, además del blanco, gris o negro. Así, del amarillo tenemos un naranja-amarillo, por un lado, y por otro, un naranja-limón; de la misma manera, del rojo tenemos un rojo-escarlata y un rojo-carmesí; y de cada uno de ellos, existe, además, una variedad de tonos y sombras.*

Cuando un primario teñido de otro primario está contrastado con un secundario, el secundario tiene que tener una tinta del tercer primario.

## SOBRE LAS POSICIONES QUE LOS DISTINTOS COLORES DEBEN OCUPAR

### ley 21

Usando los colores primarios en superficies modeladas, debemos colocar el azul, que retrocede, sobre las superficies cóncavas; el amarillo, que avanza, en las convexas; y el rojo, color intermedio, en los laterales; separando los colores con blanco en los planos verticales.

*Cuando las proporciones requeridas en la ley 18 no pueden obtenerse, debemos conseguir el balance mediante el cambio de los colores mismos: Así, si las superficies que vamos a colorear lucen demasiado amarillo, debemos dar al rojo un tono más carmesí y al azul uno más morado —es decir, tenemos que retirar el amarillo que contienen—; de la*

*misma manera, si las superficies lucen demasiado azul debemos dar al amarillo un tono más naranja, y al rojo uno más escarlata.*

ley 22

Los distintos colores deben mezclarse de tal forma que los objetos coloreados vistos a distancia presenten una florescencia neutralizada.

ley 23

Ninguna composición puede ser perfecta si falta cualquiera de los tres colores primarios, ya sea en su estado natural o combinado.

**SOBRE LA LEY DE LOS CONTRASTES SIMULTÁNEOS DE  
LOS COLORES TOMADA DE MONS. CHEVRUIL\***

ley 24

Cuando dos tonos del mismo color se juxtaponen, el color claro aparecerá más claro de lo que es, y el oscuro más oscuro.

ley 25

Cuando dos colores diferentes se juxtaponen reciben una doble modificación; en primer lugar, en sus tonalidades (el color claro apareciendo más claro y el oscuro más oscuro); en segundo lugar, en sus tintas, pues cada uno se teñirá con el color complementario del otro.

ley 26

Los colores parecen más oscuros sobre fondos blancos y más claros sobre fondos negros.

ley 27

Los fondos negros se debilitan cuando se oponen a colores que producen un complementario luminoso.

ley 28

Nunca debemos permitir que los colores se afecten unos a otros.

---

\* Para Chevrul, cfr., págs. 83 (nota 19) y 86.

SOBRE LAS MANERAS CON LAS QUE SE PUEDEN  
INCREMENTAR LOS EFECTOS ARMONIOSOS DE LOS  
COLORES YUXTAPUESTOS. OBSERVACIONES TOMADAS  
DEL EXAMEN DE LA PRÁCTICA ORIENTAL

ley 29

Cuando los ornamentos de un color están sobre un fondo de un color opuesto, el ornamento deberá separarse del fondo por un borde de color más claro. Así, una flor roja sobre un fondo verde debe estar rodeada por un borde rojo más claro.

ley 30

Cuando los ornamentos de un color están sobre una superficie dorada, los ornamentos deberán separarse del fondo por un borde de color más oscuro.

ley 31

Los ornamentos dorados que estén sobre cualquier fondo coloreado deben estar contorneados de negro.

ley 32

Los ornamentos de cualquier color pueden separarse de los fondos de cualquier otro color por bordes blancos, dorados o negros.

ley 33

Los ornamentos de cualquier color o dorados pueden usarse sobre fondos blancos o negros sin ningún borde o contorno.

ley 34

Para las tintas (*self-tints*), tonos o sombras de un mismo color, puede usarse una tinta clara sobre un fondo oscuro sin necesidad de contorno; pero para un ornamento oscuro sobre un fondo claro, tenemos que contornearlo con una tinta todavía más oscura.

SOBRE IMITACIONES

ley 35

Se permiten imitaciones tales como de las vetas de la madera, o de los distintos colores de los mármoles, solamente cuando la cosa imitada hubiese podido ser utilizada convenientemente.

ley 36

Los principios que pueden descubrirse en las obras del pasado, nos pertenecen; pero no sus resultados. Así se toma lo hecho por el modo de hacerlo.

ley 37

✓ No se podrá mejorar el Arte de la generación actual hasta que todas las clases Artistas, Fabricantes y el Público estén mejor educados en Arte, y hasta que no se reconozca enteramente la existencia de principios generales.

## Apéndice II

### Biografías

BEDFORD, Francis. Grabador, hizo dibujos («drawings upon stone») para *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones. También colaboró en *Example of Ornament* (1858), editado por J. Cundall, donde se ilustran, en cromolitografía, las yaserías de la Alhambra, así como algunos vaciados del palacio.

BROWN, Richard (Londres-Devonshire). Arquitecto. Defensor de la teoría sarracénica del gótico (véase *Sacred Architecture*, 1845) y diseñador de villas alhambrescas (véase *Domestic Architecture*, 1841). Conoció a Mariano La Gasca Segura, botánico exiliado entonces en Londres. Brown expuso en la Royal Academy. Entre sus trabajos prácticos figura el diseño para la entrada de la villa del tercer Lord Holland en Kensington High Street (1831). Su hijo J. H. Brown amplió esta casa y se convirtió en el superintendente de Holland Estate, haciendo numerosas alteraciones en la arquitectura.

BURY, Thomas Talbot (1811-1877). Arquitecto, litógrafo y grabador. Colaboró en *The Grammar of Ornament* de Owen Jones con la lámina referente a las vidrieras. Publicó el volumen *Views on the Liverpool and Manchester Railway* (1831), donde ilustra y describe el «Moorish Archway» de Liverpool-Manchester. Como litógrafo y grabador se especializó particularmente en la aplicación del color en las descripciones arquitectónicas. Junto con A. W. Pugin contribuyó a diseñar algunos detalles de las Casas del Parlamento construidas por Sir Charles Barry. Perteneció a la R.I.B.A. desde 1843, y en 1863 fue nombrado miembro de la Society of Civil Engineers y miembro del Royal Archaeological Institute of Great Britain and Ireland. Expuso frecuentemente en la Royal Academy.

COLE, Sir Henry (1808-1882). Figura fundamental en el desarrollo de las artes industriales del siglo XIX en Gran Bretaña. Estudió grabado y aguafuerte, exponiendo en la Royal Academy en 1866. En 1846, Cole

es miembro de la Society of Arts de la que fue elegido presidente en 1851 y 1852. Fue responsable de las exposiciones de 1847, 1848 y 1849 de artes aplicadas, que organizó la Society of Arts y que abrieron el camino a The Great Exhibition de 1851. En 1850 organizó además la exposición de *Ancient and Medieval Decorative Art*. Con objeto de llevar a cabo la exposición de 1851, se nombró un comité ejecutivo, del que Cole fue uno de los miembros más activos, y del que el mismo príncipe Alberto fue presidente. Cole participó también como «Consejero General» en The International Exhibition de 1862, y en las exposiciones de 1871 y 1874; y como enviado y secretario real representando a Gran Bretaña, en las celebradas en París en 1855 y 1867. Además de sus actividades como organizador de exposiciones, participó enormemente en los programas docentes de materias artísticas. En 1851, se le ofreció la secretaría de The School of Design (ahora The Royal College of Art), en la que permanecerá, pasando por todas sus modificaciones (Department of Practical Art, Department of Science and Art), hasta 1858, año en que tomó la dirección del South Kensington Museum (ahora Victoria & Albert), del que fue su fundador y primer director. A Cole se debe también la erección del Royal Albert Hall (comenzado en 1867) y el National Training School of Music (abierto en 1876), que acabó transformándose en 1882 en el actual Royal College of Music. Cole escribió numerosos papeles oficiales, muchos de los cuales fueron concernientes a la creación y desarrollo de The School of Design, Department of Practical Art, etc., así como a las exposiciones internacionales celebradas en Londres, y las nacionales, celebradas por todo el Reino Unido. La mayoría de los escritos de Henry Cole pueden consultarse en la National Art Library, bajo el título de *Miscellanies*.

CONTRERAS Y MUÑOZ, Rafael (1826-1890). Arquitecto y restaurador de la Alhambra. Obtuvo los títulos de académico de la Provincial de Bellas Artes de Granada, vocal de la comisión de monumentos históricos y artísticos de Granada de la Academia de Bellas Artes de Bélgica. Fue miembro honorario de la R.I.B.A. En 1860 realizó su primer viaje al extranjero, dando a conocer sus trabajos en Londres y París. Participó en The Great Exhibition de 1851, con algunos ejemplos de vaciados alhambrescos; en 1867 se presentó a la exposición internacional de París también con modelos arquitectónicos de la Alhambra que le valieron la medalla de plata. Sus trabajos fueron conocidos en Londres por arquitectos como Matthew D. Wyatt y Owen Jones; sus relaciones con Inglaterra quedan manifestadas por su amistad con Sir Austen Henry Layard, a quien visitó en el verano de 1872 y con quien mantuvo correspondencia a propósito de la Alhambra. En España, Contreras fue uno de los artífices del revival nazarí encargándose de obras de envergadura, tales como la de la habitación mora del Palacio de Aranjuez encargada por la reina Isabel II en los años cuarenta. Fue nombrado «restaurador adornista de la Alhambra» y fue responsable de numerosas restauraciones en

el palacio nazarí. El taller de reproducciones de la Alhambra que instaló, fue célebre y extendió la fama del palacio granadino.

DISRAELI, Benjamin, primer Earl de Beaconsfield (1804-1881). Político, viajero y escritor. Oriundo de una familia de judíos españoles que emigraron a Venecia a fines del siglo XV huyendo de la Inquisición. Entre 1828 y 1831 viajó por España (visitando la Alhambra), Italia y Oriente (Turquía, y Jerusalén). Escribió como resultado de sus viajes *Contarini Fleming, or a Psychological Autobiography* (1832). A su regreso a Inglaterra intervino en la vida política, defendiendo las ideas del partido Tory. En 1837 es elegido diputado y fundó un grupo denominado «Joven Inglaterra» cuyas aspiraciones eran fundar un partido Tory que «debía defender los intereses del pueblo, estrechamente unidos a los de la monarquía popular y sólidamente arraigada» (*Enciclopedia Universal Ilustrada Euro-Americana*). Disraeli reflejó su ideología política en numerosas novelas (véase por ejemplo *Tancred, or the New Crusade*, 1847). En la década de los sesenta fue nombrado jefe de gobierno, cargo que representó como Tory y que desempeñó, en cuanto a la política exterior se refiere, con gran habilidad.

DRESSER, Christopher (1834-1904). Diseñador. Seguidor de Owen Jones en sus teorías ornamentales. Contribuyó a *The Grammar of Ornament* (1856) con las láminas referidas a las hojas naturales. Diseñó algunos ejemplos de ornamento islámico (véase *Principles of Decorative Design* [1853-1868]) y defendió el carácter abstracto de las artes ornamentales frente a la figuración de las Bellas Artes. Viajó a Japón; este viaje influyó en su obra posterior. Trabajó para compañías tales como la de la Couper & Sons (Glasgow), Elkington & Cía. y Linthorpe Factory (Yorkshire). También trabajó para William Ault de Swadlincote (Burton-on-Trent) con quien ganó una medalla en la Chicago World Fair (1893). Su pensamiento y su obra hacen de él uno de los pioneros de las artes contemporáneas en el campo del diseño.

DYCE, William (1806-1864). Pintor. Aunque educado en la Royal Academy, llevó la dirección de The School of Design entre 1838-1843. En 1825 viajó a Roma, donde permaneció nueve meses estudiando las obras de Poussin y Tiziano. En 1826 regresó a Gran Bretaña y en 1827 volvió a visitar Italia donde, inspirado por la pintura del siglo XV, inició un estilo pictórico que se dice puede considerarse el origen del prerafaelismo. En The School of Design, impartió clases de arte ornamental y fue el responsable de *The Drawing Book of the Government School of Design...* (1854).

ELKINGTON & Cía. (Birmingham, Warwickshire). Fábrica responsable de la realización de «The Alhambra Table Mirror», presentada en The International Exhibition de 1862. Esta firma de plateros se fundó



en los años de 1830 por George Edward Elkington (1801-1865) y su primo Henry Elkington (h. 1810-1852). Ambos inventaron el sistema «electro-plating» hacia 1840. Artistas como Josiah Mason (h. 1859) y C. Dresser trabajaron para esta firma. Ésta alcanzó su mayor producción hacia los años cincuenta. Su taller se estableció en Moorgate (Londres) y Benjamin West fue su director hasta 1849. Hacia 1840 Elkington vendió la patente de «electro-plating» al extranjero, por lo que esta técnica se extendió ampliamente fuera de las fronteras británicas.

FORD, Richard (1796-1858). Hispanófilo, viajero y autor del *Manual (Handbook for Travellers in Spain, 1842)*, una de las guías de España más leída en el siglo XIX. Seis años después de su matrimonio con Harriet Ford, viajó con su familia al sur de la Península, donde permaneció dos años (1830-1832). Durante el verano vivió en la Alhambra de Granada, instalándose en la Casa Sánchez (Partal). Allí él y su esposa tomaron numerosos dibujos del palacio nazarí. Los inviernos los pasaron en Sevilla, donde se instalaron con la ayuda de una carta de presentación de Wellington para el Marqués de las Amarillas (posteriormente Capitán General de Andalucía). Durante su estancia en Sevilla frecuentó los círculos artísticos de la ciudad, trabando amistad con J. Bécquer y Gutiérrez de la Vega. Reunió una colección de arte español, incluidos algunos ejemplos de cerámica hispanomusulmana. Escribió numerosos artículos de tema español en revistas como la *Quarterly Review*, además de intervenir en *The Penny Encyclopaedia*. Fue amigo de Pascual de Gayangos, con el que mantuvo una extensa e interesante correspondencia (véase R. Ford, *Cartas a Gayangos*).

GARRARD, Robert (1793-1887). Platero real, fabricó «The Alhambra Table Fountain», según la dirección personal del príncipe Alberto. La firma Garrard & Cía. fue iniciada por su padre Robert Garrard en 1802. A su muerte (1818) le sucedió Robert y después sus hermanos James y Sebastian. Esta firma continuó como Rundell, Bridge & Rundell.

GAYANGOS Y ARCE, Pascual de (1809-1897). Arabista e historiador. Nació en Sevilla y falleció en Londres. Se educó en Francia; estudiando árabe con Silvestre de Sacy. Desde 1813 a 1836 estuvo empleado en el ministerio de Estado como intérprete de lenguas orientales. Vivió y se casó en Londres. Allí contribuyó, con algunos artículos, a *The Penny Encyclopaedia*, y mantuvo una estrecha amistad con Richard Ford. También contribuyó a *Plans, elevations... of the Alhambra* (1842-1845) de Owen Jones con la traducción de las inscripciones de la Alhambra y una introducción histórica. A él se debe la compilación del catálogo de MS. españoles del Museo Británico.

HERBERT, Henry John George, tercer Earl de Canarvon (1800-1849), conocido primeramente como Viscount Porchester. Se educó en

Eton; y aunque se matriculó en Christ Church (Oxford), no llegó a graduarse. Prefirió la aventura, emprendiendo un viaje por Portugal y España. Aquí fue encarcelado por los cristinos debido a sus simpatías carlistas. Se interesó por la literatura y cultura españolas. Escribió, como resultado de su visita a España, *The Moor* (1825), y la obra de teatro que lleva por título *Don Pedro*, estrenada con gran éxito en el teatro Drury Lane el 10 de marzo de 1828, mientras que viajaba por segunda vez por España. Esta vez, viajó por el norte de la Península y publicó a su regreso *The Last Days of the Portuguese Constitution* (1830) y *Portugal and Galicia* (1830). En 1841 se dedicó a restaurar la villa familiar en Highclere (Berkshire) donde introdujo ciertos elementos arquitectónicos de gusto español.

HORNE, Thomas Hartwell (1780-1862). Biógrafo y estudioso de la Biblia. Defensor de la teoría sarracénica del gótico. Entre otros muchos trabajos escribió la introducción en *The Arabian Antiquities of Spain* (1813-1815) de James C. Murphy, donde también comenta las láminas. Contribuyó además con un artículo («Architecture of Arabians») a *The History of the Mahometan Empire in Spain* (1816), trabajo publicado como introducción histórica a *The Arabian Antiquities of Spain*. En aquél, además de Horne, intervinieron J. Shakespear y John Gillies.

JONES, Owen (1809-1874). Arquitecto, litógrafo e impresor. Único hijo del anticuario galés Owen Jones. Se educó en Charterhouse. A los dieciséis años entró a trabajar con Lewis Vulliamy, con el que aprendió arquitectura al mismo tiempo que tomaba clases en la Royal Academy. En otoño de 1830 viajó a Roma, Milán, Venecia y París. En 1833 inició su viaje hacia Oriente, visitando Grecia, Alejandría, El Cairo, Tebas y Constantinopla. En 1834 fue a Granada donde, junto a su amigo Jules Goury, sacó numerosos dibujos de la Alhambra. A este palacio regresó en la primavera de 1837 con objeto de finalizar *Plans, elevations... of the Alhambra* (1842-1845). En 1851, fue responsable de la decoración del interior de The Crystal Palace en Hyde Park, y en 1854 de la erección del Alhambra Court en Sydenham. Estas obras, y otras, quedaron marcadas con rasgos alhambrescos, estilo por el que sintió verdadera fascinación. Su participación en The School of Design como profesor, ayudó a difundir enormemente la fama y el conocimiento del palacio nazarí. Ésta quedó definitivamente asentada en Gran Bretaña a través de su *Grammar of Ornament* (1856), un manual para el ornamentista y el arquitecto que contiene los 37 principios que rigen la forma y el color. Estos principios, pioneros en muchos aspectos de los movimientos artísticos del siglo XX, fueron el *catecismo* de The School of Design.

LEWIS, John. F. (1805-1876). Pintor, grabador y litógrafo. Viajó a España entre 1832 y 1834. En Sevilla, se reunió con Richard y Harriet Ford; de esta última pintó varios retratos que insertó en algunas de sus

composiciones. Desde 1832 a 1841, se dedicó casi exclusivamente a dibujar temas españoles, que se publicaron con el título de *Sketches and Drawings of the Alhambra* (1835), y *Lewis' Sketches of Spain and Spanish Character* (1836). En 1842, viajó a El Cairo, donde permaneció diez años adoptando las costumbres de los árabes. En 1851 regresó a Inglaterra.

LEWIS, Thomas Hayter (1818-1898). Arquitecto, autor del Royal Panopticon of Science and Art (1853). Se formó con Joseph Parkinson y después con Sir William Tite. Fue entonces cuando ganó una medalla de plata en la Royal Academy School, por un dibujo del «Oxford and Cambridge Club». En 1849 se asoció a Thomas Finden con el que continuará hasta 1859. En 1864 fue nombrado «Professor» en el University College de Londres, donde permaneció trabajando hasta su muerte. Desde 1841 viajó permanentemente visitando Francia, Italia y Grecia; entre 1859 y 1869 hizo varios viajes a Algeria. Fue «Honorary Secretary» de la R.I.B.A. en 1859.

MAW & Cía. (Worcester y Jackfield). Compañía de cerámica fundada en 1850 por George y Arthur Maw en Worcester; dos años más tarde, se trasladó a Jackfield, donde permaneció hasta 1970, año en el que se volvió a trasladar, esta vez a Stoke-on-Trent. Maw & Cía. fue una de las fábricas más interesadas en el revival de baldosas nazaries. El arquitecto Matthew D. Wyatt diseñó en este estilo numerosos ejemplos que se publicaron en su catálogo comercial *Specimens of Geometrical Mosaic* (1862). Después, al final del siglo (en 1889) Walter Crane también trabajó para esta compañía. Ésta, entre otros muchos encargos, se responsabilizó de abastecer las baldosas para recubrir las estaciones del metro en Londres.

MINTON & Cía. (Herbert). Herbert Minton (1793-1858). Fabricante de cerámica. Hijo de Thomas Minton que fundó la fábrica de cerámica Minton & Cía. (después Minton Ltd.) en 1793 en Stoke-on-Trent (Staffordshire). Allí Herbert empezó a trabajar en 1817 y en 1836 pasó a ser el responsable de los negocios. Herbert se rodeó de artistas importantes como A. W. N. Pugin y luego Walter Crane; también fabricó para Henry Cole un juego de té que ganó el premio de la exposición de 1847, celebrada por la Society of Arts. Minton empezó hacia 1830 la producción de azulejos, algunos de cuyos diseños más famosos se inspiraron en los alicatados de la Alhambra. Imitando a éstos, Minton recubrió las paredes del pabellón de la Alhambra en Sydenham. Minton se inspiró también en los diseños alhambrescos de Owen Jones y en los azulejos mudéjares de la Mayor's Chapel de Bristol. La fábrica ha continuado su actividad en el siglo XX.

MURPHY, James Cavanah (1760-1814). Arquitecto y anticuario. Estudió dibujo en Dublín. En diciembre de 1788 William Burton Conyn-

gham le encargó viajar a Portugal para que tomase algunos apuntes del Monasterio de Batalha. En 1790, volvió a Dublín, pero en 1802 figura ya en Cádiz. Allí permaneció durante siete años ejerciendo algunas labores diplomáticas y estudiando la arquitectura hispanomusulmana. En 1809, ya en Inglaterra, empezó a preparar los dibujos para *The Arabian Antiquities of Spain* (1813-1815) volumen póstumo que contiene una introducción de su amigo Thomas Hartwell Horne, junto con quien se encargó, además, de supervisar la obra y de comentar las láminas. En 1816 Horne, junto con J. Shakespear y J. Gillies, publicó *The History of the Mahometan Empire in Spain* (1816), a modo de introducción histórica a *The Arabian Antiquities* de Murphy.

PUGIN, Augustus Welby Northmore (1812-1852). Pertenecía a una familia de arquitectos. Convertido al catolicismo, Pugin se empeñó en recuperar el gótico, estilo que identificó con el nacional inglés. Sus trabajos teóricos y sus obras fueron, a pesar de corta vida, numerosas e influyentes. Colaboró con Minton & Cía. para realizar el pabellón medieval de The Great Exhibition de 1851, y trabajó junto a Owen Jones en varias ocasiones. Sus aportaciones para el diseño de las Casas del Parlamento construidas por Sir Charles Barry fueron numerosas e importantes.

REDGRAVE, Richard (1804-1888). Pintor paisajista; participó en las actividades de The School of Design, de la que fue su «superintendente de arte» en 1848. En 1880 fue nombrado «surveyor» (examinador) de las pinturas de la corona británica. Durante este cargo realizó un catálogo detallado de las pinturas de Windsor Castle, Buckingham Palace, Hampton Court, y otras residencias reales.

ROBERTS, David (1796-1864). Pintor escocés de paisajes arquitectónicos; llamado a menudo «the Scottish Canaletto». A los veintiuno, se unió a un circo ambulante como pintor de escenografías. En 1882 entró a trabajar, también como pintor de escenografías, en Drury Lane Theatre (Londres). Tomó parte de la Society of British Artists (Suffolk Street), sociedad fundada en 1824 por un grupo de artistas rebeldes que, entre otros, incluía a R. B. Hydon, John Martin, John Glover y Thomas Heaphy (que fue su primer presidente). En 1832, decidió viajar a España visitando el sur de la Península: Sevilla (donde permaneció 35 días en cuarentena debido a un brote de cólera), y Granada. Allí tomó numerosos dibujos de la Alhambra publicados posteriormente ilustrando el volumen de Thomas Roscoe, *The Tourist in Spain* (1836) y *Picturesque Sketches in Spain* (1837). En 1851 fue nombrado pintor oficial de la Great Exhibition; consecuentemente realizó varias ilustraciones del interior de The Crystal Palace. En 1838-1839 visitó Egipto y Tierra Santa, tomando numerosos apuntes, suficientes como para que durante los diez próximos años siguiese pintando en base a ellos. Éstos se publicaron en *Views in the Holy Land, Syria...*, (1842-1849), en 6 vols.

SOCIETY OF ARTS (después Royal Society of Arts), conocida también como «Society for the Encouragement of Arts and Manufactures and Commerce», fundada en 1754 por las sugerencias del pintor William Shipley. The Society of Arts daba premios a diversas ramas de fabricación. Fue fundada por un número pequeño de nobles y «gentlemen», con el objetivo de animar las Bellas Artes y las «inventive arts» y ofrecer premios por los descubrimientos científicos útiles para la agricultura y la industria. En 1847 se incorporó por cédula real, pasando a ser The Royal Society of Arts. El príncipe Alberto participó activamente en esta sociedad, de la que fue presidente en 1845.

UROUHART, David (1805-1877). Diplomático y viajero. Después de sus estudios en Oxford (St. John's College), viajó a los países del Este (1882). En 1827 navegó a Grecia para tomar parte en la guerra de la Independencia. Allí permaneció hasta 1828, y en 1850 regresó por segunda vez. En 1831, viajó a Constantinopla; y en años sucesivos repitió sus viajes a esta tierra. Fue también conocido como un «turcófilo extravagante». Viajó por España, interesándose por la arquitectura hispanomusulmana, en la que vio el origen del estilo gótico. Como resultado publicó *Pillars of Hercules* (1850). Aquí, además, defiende las cualidades curativas de los baños turcos. Apoyado por el médico Richard Barter (1802-1870), logró, después de numerosas publicaciones y conferencias (véase «The Turkish Bath with a View to its Introduction to the British Dominions», editada por Barter, 1856, y «The Turkish Bath», 1860), introducir el primer baño turco en Londres, que se construyó en Jermyn Street. El techo de estos baños copia las decoraciones de la Alhambra. La disposición estructural —rotonda con cúpula a la que se abren cuatro arcos de herradura— recuerda a los antiguos baños moros de la Carrera del Darro en Granada.

WARING, John Burley (1823-1875). Arquitecto y pintor. En 1840 trabajó en Londres como aprendiz del arquitecto Henry E. Kendall. En 1842 ingresó en la Royal Academy y en 1843 ganó una medalla en la Society of Arts por sus proyectos y diseños decorativos. En 1843 y 1844 permaneció en Italia con objeto de perfeccionar su técnica pictórica. Consecuentemente al regresar a Inglaterra trabajó como dibujante en las oficinas de A. Poybter, Laing of Birkenhead, Sir Robert Smirke (1846) y D. Mocatta (1847). En 1847, junto con Thomas R. Macquoid (1820-1912), pintor y ornamentista, viajó por Italia y España. Como resultado publicó *Architectural Art in Italy and Spain* (1850) y *Studies in Burgos* (1852). En este último trabajo da especial atención a la Cartuja de Miraflores. Junto con Matthew D. Wyatt escribió en 1854 varias guías a The Crystal Palace (Sydenham) (véase *Guide-books to the Courts of the Crystal Palace at Sydenham*). En 1857 fue nombrado superintendente de la exposición de Manchester editando como resultado *Art Treasures Exhibition of Manchester* (Londres, 1858), donde contribuyó además

con un artículo («Treasures of the United Kingdom»). Fue autor de los comentarios sobre los objetos expuestos en The International Exhibition de 1862 (véase *Masterpieces of Industrial Art* [1863]) y contribuyó en *The Grammar of Ornament* (1856) de Owen Jones con la colección bizantina. Fue además autor de otros numerosos trabajos en materia artística.

WILKIE, Sir David (1785-1841). Pintor y grabador. Estudió en Edimburgo y en Londres. En 1814 visitó Francia y Holanda. Entre 1825 y 1828 viajó por Italia, Alemania, Suiza y España. Encontró en Madrid a Washington Irving (1827). De 1828 datan sus pinturas españolas tan conocidas como *The Spanish Posada*, *The Guerrilla's Departure*, y otras. Durante su estancia en España conoció a Madrazo, Vicente López y Alenza, interesándose por sus pinturas. En 1830 fue nombrado sucesor de Lawrence como «Painter in Ordinary» del rey Jorge IV, en cuyo puesto fue confirmado por Guillermo IV. En 1836 le fue otorgado el título de Sir. En 1840 viajó a Oriente, visitando Constantinopla, Esmirna y Jerusalén. Enfermó y murió a su regreso, a la altura de Gibraltar. Su cadáver fue arrojado al mar; Turner recordó en un lienzo este suceso. Como pintor de género adquirió ciertas influencias de los pintores del XVII español.

WORNUM, Ralph Nicholson (1812-1877). Crítico de arte, profesor de ornamento en The School of Design. Organizó la colección de vaciados en The Museum of Practical Art, después South Kensington Museum. En 1840 contribuyó en *The Penny Encyclopaedia*, y en 1846 trabajó para el *Art Journal*. Compiló el catálogo de la National Gallery, de la que más tarde fue su conservador. Con «The Exhibition as a Lesson in Taste», publicada en el *Art Journal Illustrated Catalogue* (1851), ganó un premio de cien guineas al mejor ensayo en materia artística.

WYATT, Matthew Digby (1820-1877). Arquitecto, diseñador y escritor de arte. Procedente de una familia de arquitectos. Trabajó originalmente con su hermano Thomas. Después de publicar con éxito *Geometric Mosaic of the Middle Ages* (1848) fue enviado como reportero a la exposición de París de 1849. En 1851 fue nombrado secretario de The Great Exhibition, donde además tomó parte presentando algunos diseños que fueron premiados. Poco después, junto a Isambard Kingdom Brunel (1769-1849) y Jones, realizó Paddington Station. Fue colaborador y amigo de Jones y a él dedicó su *An Architect's Notebook in Spain*, volumen que publicó en 1872 como resultado de su viaje a la Península. Como diseñador, sus ejemplos de baldosas neonazaríes para Maw & Cía. son especialmente notables.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Ackroyd & Son, 115.  
 Addington, Henry Unwin, 155, 156n.  
 Addison, Joseph, 37, 37n, 39.  
 Aikin, Edmund, 157n.  
 Aiton, 144.  
 Alberto, príncipe, 94, 121, 122.  
 Alonzo Smith, Henry, 101.  
 Allen, William, 21n.  
 Allom, Thomas, 157.  
 Almanzor, 23.  
 Andersen, Hans Christian, 66, 76.  
 Anderson, James, 49n.  
 Angélico, Fra, 55.  
 Arnal, Juan Pedro, 69.  
 Arnold, Thomas Walker, 54.  
 Aubrey, C. E., 21n.  
 Ayxa, 23, 24.  
 Bacetti, Andrea, 163n.  
 Bacon, F., 127.  
 Baker, William, 145n.  
 Ballantine, James, 62n, 63n, 64n.  
 Ballester, Joaquín, 69.  
 Barcelona, Juan, 71.  
 Bargebuhr, F. P., 123, 123n.  
 Barr, Ewen, 167.  
 Barry, Charles, 92, 156, 157.  
 Barron, William, 149, 149n.  
 Barter, Richard, 139n, 191.  
 Baxley, Henry Willis, 18n.  
 Bazalgette, Joseph, 143.  
 Beckford, William, 98n, 156, 156n.  
 Bedford, Francis, 185.  
 Bentham, J., 43.  
 Bentham, Jeremy, 128.  
 Berkeley, Lord Fitzhardinge, 148.  
 Berstein, Sidney, 167.  
 Bizet, Georges, 36.  
 Blanch, C., 80n.  
 Blasco Ibáñez, Vicente, 168n.  
 Blashfield, John Marriot, 90, 90n, 91.  
 Boabdil, 23, 24, 24n, 39.  
 Bourgoing, Jean F., 53n, 71, 71n, 72, 123, 124n.  
 Bourgoing, Jules, 80n.  
 Bouterwek, Friederich, 54n.  
 Bowles, G., 20.  
 Breval, J., 59n.  
 Britton, John, 43n.  
 Brooke, 130.  
 Brooke, Adveno, 144n, 145n, 149n, 150n.  
 Brooke, A. C., 20, 33, 33n, 35n.  
 Brown, Richard, 45, 45n, 158, 158n, 185.  
 Bruce, Robert The, 52.  
 Brunel, Isambard Kingdom, 141, 143, 193.  
 Brutton, William Martiner, 132, 132n.  
 Bugatti, Carlo, 163n.  
 Burke, Edmund, 25, 26, 26n, 27, 27n, 29, 29n, 30, 30n, 31n, 37, 39, 40, 41, 41n, 56, 56n, 57, 57n, 62, 96, 146, 147, 147n, 153, 153n, 166.  
 Burn, Robert Scott, 101n.  
 Burnett, fundidora, 140.  
 Bury, Thomas Talbot, 76, 76n, 142n, 185.  
 Byron, Lord, 21, 39.



- Carlos III, 150.  
 Carlyle, Thomas, 98, 105.  
 Carter, Francis, 17, 31, 53, 53n.  
 Carr, Sir John, 35n, 151.  
 Carraci, Antonio, 151.  
 Casiri, Miguel, 70.  
 Cayle, George J., 66, 66n.  
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 69n.  
 Chambers, William, 145n, 153, 153n, 154n, 155.  
 Chateaubriand, Alphonse-René, 24n, 87n.  
 Chaucer, Geoffrey, 54, 55.  
 Chevreul, Michele E., 83, 83n, 86, 182.  
 Chevrul, cfr. Chevreul, Michel E.  
 Cole, Henry, 90, 94, 95n, 107, 108, 110n, 112n, 117, 117n, 118, 118n, 119, 120, 120n, 121, 136, 170, 185.  
 Colón, C., 127.  
 Colla, Giovanni, 163n.  
 Collins, 163.  
 Conder, Josiah, 50, 51n, 124, 124n.  
 Conder, Neville, 168.  
 Contreras y Muñoz, Rafael, 29n, 61n, 186.  
 Crane, Walter, 170.  
 Cranston, Eliza, 155.  
 Croly, George, 21.  
 Cumberland, Richard, 35n.  
 Cundall, Joseph, 101n.  
 Cushing, Caleb, 33, 33n.  
 Cybulsky, Zymunt, 152.  
 Czartoryska, Isabela, 152.  
 Daguerre, Louis Jacques M., 130.  
 Dalrymple, Major William, 35n.  
 Darby, Michael, 74.  
 Davy, 127.  
 Dehodencq, Alfred, 24n.  
 Delaroche, 122.  
 Denis, Maurice, 170, 170n, 171.  
 Dickens, Charles, 119, 120n.  
 Dillon, John Talbot, 20.  
 Disraeli, Benjamin, 39, 39n, 147, 187.  
 Dobbin, John, 37.  
 Doré, Gustave, 21n.  
 Douglas, Lord, 52, 52n.  
 Dresser, Christopher, 83, 83n, 93, 119, 170, 172, 187.  
 Dunnill, Craven & Cía., 137, 138.  
 Dyce, William, 111, 111n, 112n, 187.  
 Dzialynsky, Tytus Jan, 151, 152.  
 Edwards, Matilda Barbara Betham, 18n, 26, 27n, 64n.  
 Elkington & Cía., 122, 123n, 124, 187.  
 Elphick, G. Harold, 138, 138n.  
 Elsam, Richard, 44n.  
 Erlach, Fischer von, 154n.  
 Escher, M. C., 175, 176, 176n.  
 Essex, James, 154n.  
 Eyre, Mary, 16, 17n, 18n.  
 Falla, Manuel de, 131n.  
 Farrington, Joseph, 68n.  
 Fenelón, 45n.  
 Fernando el Católico, 153.  
 Field, George, 84, 180.  
 Florian, Jean Pierre Claris de, 124, 124n.  
 Floridablanca, conde de, 70.  
 Foote, María, 148, 150.  
 Ford, Harriet, 34, 34n.  
 Ford, Richard, 24n, 27, 27n, 28, 29, 30, 33, 33n, 34, 34n, 35n, 39, 39n, 45n, 48, 48n, 49n, 63, 63n, 66n, 91n, 124, 127, 155, 156, 156n, 188.  
 Forster, Charles, 44, 45, 45n.  
 Foster, John, 142.  
 Fraser, J. W., 92, 164.  
 Fry, Roger, 171, 171n.  
 Fry, William, 120.  
 Galileo, 127.  
 Gándara, Jerónimo, 91n.  
 Garrard, Robert, 112, 112n, 121, 170, 188.  
 Gasca de La, Mariano, 158.  
 Gayangos y Arce Pascual de, 45, 45n, 48n, 52n, 74, 91n, 133, 133n, 188.  
 Gautier, Theophile, 64, 64n.  
 Gaudí, Antonio, 138.  
 Gibson (Newcastle-on-Tyne), 67, 67n.  
 Gil, Jerónimo Antonio, 69.  
 Gil de Hontañón, R., 91.  
 Gilpin, William, 25, 31, 31n, 32, 32n, 37, 146, 160.  
 Godiva, Lady, 122, 124.  
 Goethe, 83.  
 Goldsmith, 127.  
 Gombrich, E. H., 28.  
 Good, Joseph, 133n.

Goury, Jules, 74, 74n.  
 Grey, Henry, 144n.  
 Greenhill, Barclay, 159.  
 Grose, Francis, 43, 44, 44n.  
 Guastavino, Rafael, 164n.  
 Gutiérrez, José, 34.

Haggit, John, 45n.  
 Haghe, Louis, 21n.  
 Hallam, Henry, 44, 44n, 53, 53n.  
 Hare, Augustus John C., 49, 49n, 58, 58n.  
 Harland & Fisher, 129.  
 Harvey, William, 21n.  
 Haverty, Martin, 16, 49, 50n.  
 Hay, David Ramsay, 86, 174.  
 Hay, Robert, 93.  
 Hayges «Pea Green», 148.  
 Henderson, 115, 115n  
 Henneman, 130.  
 Herbert, Henry John George, 21, 22, 23, 34, 48, 49, 156, 157, 188.  
 Hermosilla, 69, 71, 72, 73.  
 Herschel, 127.  
 Himmelfarb, Gertrude, 114.  
 Hope, John, 145n.  
 Hope, Thomas, 43n.  
 Horne, Thomas Hartwell, 58n, 61, 61n, 63, 63n, 72, 72n, 188, 191.  
 Houldsworth, J., 120, 120n.  
 Hume, Martin, 53, 53n.

Inclán Valdés, Juan M., 45n.  
 Irving, Washington, 18, 23, 24n, 38, 39, 44n, 46n, 131.

Jeannest, Pierre Emile, 122.  
 Jeffery, 114.  
 Jennings, editor, 65.  
 Jennison, conde, 65.  
 Jones, Owen, 21, 21n, 29, 49n, 66, 67, 69, 73-104, 107-109, 111, 113-116, 118, 121, 128, 135-138, 139-141, 143, 156-160, 163, 164, 164n, 167, 169, 170, 172, 173, 177, 178, 189.  
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 45n.

Kandinsky, Wasily, 170, 171, 172, 172n, 173, 173n, 174.  
 Keats, John, 178n.

Kennion, E., 76n.  
 Kent, William, 153.  
 Kible, John, 144.  
 Klee, Paul, 170, 171, 174.  
 Knight, Richard Payne, 31n.  
 Komisarjevsky, Theodore, 166, 167.

Landor, Walter Savage, 21.  
 Lansdowne, marqués de, 64, 75.  
 Laplace, Pierre Simon, 129, 130.  
 Lasater, Alice, 54, 54n, 55, 55n.  
 Layard, Sir Austen Henry, 186.  
 Leake, F., 115.  
 Leck, Bart Van der, 174, 175, 175n.  
 Leofric, Lord de Coventry, 122, 123.  
 Lewis, John Frederick, 24n, 28, 29n, 30, 32, 34, 34n, 82, 104, 189.  
 Lewis, Thomas Hayter, 125, 127, 129, 190.  
 Lippi, Fra Filippo, 55.  
 Lockart, John Gibson, 21, 21n.  
 Lozano, Pablo, 70, 70n.  
 Lubistch, Ernst, 168.  
 Lugar, Robert, 157n.  
 Lytton, Sir Edward George Bulwer, 21, 24.

Macfarlane, Walter & Cía., 143.  
 Macke, 174.  
 Malory, Thomas, 54, 55.  
 Maw, George & Cía., 134, 135, 135n, 136, 137, 190.  
 Mérimée, Prosper, 36.  
 Metzner, Erno, 168n.  
 Meunier, Louis, 124, 124n.  
 Meyer, Hannes, 108.  
 Middleton, William Fowle, 150n.  
 Mickiewicz, Adam, 153.  
 Milner, J., 43, 44n.  
 Minton, Herbert & Cía., 122, 137, 137n, 163n, 190.  
 Moillet, 174.  
 Mondrian, P., 175.  
 Morris, William, 105, 107, 116, 170.  
 Mould, Jacob Wrey, 164n.  
 Muley, 23.  
 Munroe, Lionel Walter, 164.  
 Münter, Gabriela, 171.  
 Müntz, Johann Henry, 154, 154n, 155.  
 Murillo, 34.

- Murphy, James Cavanah, 56, 56n, 57, 58, 58n, 59, 60, 60n, 61, 63, 63n, 64, 65, 66, 72, 73, 75, 76, 104, 133, 135, 151, 159, 160, 167, 190.
- Murquia, José, 69.
- Murray, Caroline, 92.
- Nash, John, 133n.
- Negri, Pola, 168.
- Newton, 127, 129.
- Niblo, Fred, 168.
- Notbeg, Paul Karlovich, 166n.
- Nüroztuna, Bedí, 138.
- Onnes, Kamerlighn, 175.
- Osmyn, 52.
- Owen, Robert, 129.
- Paxton, Joseph, 95, 99, 100, 140.
- Penrose, Mark, 122.
- Percy, Edward Lorenzo, 121.
- Petty-Fitzmaurice, Henry, 64, 64n.
- Peyron, Jean, F., 53n, 123, 124.
- Pitt, Thomas, 17, 45n.
- Poelzig, Hans, 167.
- Pollen, John H., 66, 66n.
- Porden, William, 67n, 133n.
- Powell, Michael, 168.
- Prangey, Philibert Joseph Girault, 36, 36n.
- Prescott, William H., 53n.
- Pressburger, Emeric, 168.
- Price, Kenneth, 168.
- Price, Uvedale, 30, 30n, 31n, 36, 36n, 38, 78, 103, 146.
- Prichard, John, 158n.
- Prisse d'Avennes, Emile, 80n.
- Pugin, Augustus Welby, 89, 99, 107, 107n, 108, 109, 134, 135, 136, 191.
- Purcell, 127.
- Quillinan, Dorothy, 18, 29, 29n.
- Quillinan, Edward, 18.
- Racinet, A., 80n.
- Rauch, C., 76n.
- Redgrave, Richard, 108, 112, 112n, 114, 116n, 118, 170, 191.
- Regnault, Henry, 24n.
- Revett, Nicolas, 44n.
- Rhys, Udal ap, 25, 25n.
- Riaño y Montero, Facundo, 52n.
- Richert, Kurt, 168n.
- Riegl, Alois, 80, 172.
- Riou, Stephen, 43, 43n, 49, 49n.
- Roberts, David, 21n, 36n, 52, 60, 61, 62, 62n, 63, 63n, 64, 64n, 65, 65n, 104, 191.
- Robinson, P. F., 164, 164n.
- Rockefeller, John D., 163n, 164n.
- Romer, Isabella, 26, 26n, 35, 50, 50n, 58n, 121, 121n.
- Rood, Thomas, 20.
- Roscoe, Thomas, 52, 52n, 54n, 61, 62, 62n, 65.
- Rossetti, Dante Gabriel, 55n.
- Rue, Thomas De la, 93n.
- Ruskin, John, 105, 106, 106n, 107, 108, 118n.
- Rymer, Thomas, 51, 51n, 52n.
- Salvador Carmona, Juan Antonio, 70.
- Salvador Carmona, Manuel, 69.
- Sánchez Sarabia, Diego, 69, 69n.
- Sanderson, Milner, 145n.
- Scales, Lord, 52.
- Schlegel, F., 54n.
- Schlegel, G. A., 54n.
- Schinkel, C. F., 41.
- Scott, Charles Rochfort, 15.
- Scott, Sir Walter, 52, 66, 67, 148.
- Semper, Gottfried, 74n, 76, 76n, 97.
- Semple, Robert, 26, 26n, 151.
- Severin, Justin Isidore, cfr. Taylor, bárón.
- Shakespeare, John, 50n, 61n, 191.
- Shakespeare, William, 127.
- Shelley, Mary, 106.
- Simpson, William, 98.
- Simson, William, 21n.
- Sismonde de Sismondi, Jean Charles L., 54n.
- Smith, E. T., 130.
- Somerford, Tommy, 167.
- Southeby, Robert, 21.
- Spottford, Harriet Prescott, 164, 164n.
- Standish, F. H., 49, 49n.
- Stanhope, Charles, 148, 148n, 149, 150, 151.
- Stirling-Maxwell, Sir William, 156, 156n.
- Streatfield, cfr. Stutfield, John Charles.

- Stuart, James, 43-44n.  
 Studfield, cfr. Stutfield, John Charles.  
 Stutfield, Edward Millington, 161n, 162.  
 Stutfield, John Charles, 161, 161n, 162.  
 Swift, Jonathan, 18n.  
 Swinburne, Henry, 17, 27, 28, 30, 37, 38, 46, 46n.  
  
 Talbot, William Henry Fox, 130.  
 Taylor, barón, 36m, 36n, 60, 75.  
 Tenison, Louisa, 24n, 32, 39, 39n, 64n.  
 Thackeray, William, 99.  
 Tiffany, Louis C., 93.  
 Townsend, Joseph, 150, 151, 151n.  
 Townsend & Parker, 114.  
 Trestrail, F. G., 120.  
 Trumble, John, 114.  
 Twiss, Richard, 127.  
  
 Urquhart, David, 46, 47, 47n, 48, 48n, 50, 51, 139n, 192.  
  
 Vasarely, Victor, 174.  
 Velde, Henry van de, 108.  
 Victoria, reina, 121, 122, 127, 128.  
 Villanueva, Juan de, 69.  
 Violet-le-Duc, 66n, 80n.  
 Vizetelly, Frank, 21n.  
 Vizetelly, Henry, 21n, 76n.  
 Vulliamy, Lewis, 73, 73n.  
  
 Wall, Richard, 150.  
 Wallace, Carey, 17n.  
 Wallen, William, 74, 74n.  
  
 Wallen, John, 74n.  
 Walpole, Horace, 154.  
 Warburton, William, 44, 44n.  
 Ward, F. O., 136.  
 Waring, John Burley, 100, 100n, 108, 120n, 121, 121n, 136n, 137, 191.  
 Warren, Henry, 21n, 22.  
 Warrington, Mary, 144n.  
 Warton, Thomas, 43, 53, 53n.  
 Watt, 127.  
 Weiss, Peter, 171.  
 Wells, Nathaniel, 46, 46n, 50, 50n.  
 Wette, Johannes, 43n.  
 White, W., 125n, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 130n, 131, 131n, 132n, 137.  
 Whittington, George Downing, 43n.  
 Wilde, Oscar, 55, 171, 171n, 172.  
 Wilkie, David, 28, 46, 62, 62n, 193.  
 Wilkinson, W. S., 65, 66, 76, 76n.  
 Williams, S., 21n.  
 Wilson, Sir John, 125n.  
 Woolams, 115, 115n, 116.  
 Wordsworth, William, 18.  
 Wornum, Ralph Nicholson, 108, 113, 113n, 116, 116n, 118, 193.  
 Worringer, Wilhelm, 80, 172, 172n.  
 Wren, Christopher, 42, 42n, 43, 45n, 46.  
 Wren, Stephen, 42n.  
 Wyatt, Matthew, Digby, 89, 96, 96n, 101n, 108, 116, 118, 135, 135n, 136, 137n, 141, 143, 163, 173, 192, 193.  
  
 Zanth, Karl Ludwig Wilhelm von, 157n.  
 Zorayda, 23.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS  
TALLERES GRÁFICOS DE UNIGRAF, S. A., EN  
MÓSTOLES (MADRID), EN EL MES DE  
MARZO DE 1990



Desde finales del siglo XVIII la Alhambra, percibida bajo los efectos de la estética de lo bello, lo pintoresco y lo sublime, generó una imagen irreal y fantástica de su arquitectura.

El propósito de este libro es analizar, por una parte, las interpretaciones románticas forjadas en torno al palacio y, por otra, estudiar el movimiento artístico que propiciaron.

El *alhambresco* tuvo, especialmente en Inglaterra, unas dimensiones espectaculares tanto en el campo de la arquitectura y las artes decorativas como en el de la teoría estética, dando lugar a reflexiones que impulsaron los primeros pasos hacia la abstracción y las experiencias pictóricas no figurativas de nuestro siglo.

Arte



9 788430 670062